

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории русского искусства,
доцент

_____/ХОДАКОВСКИЙ Е.В./

Председатель ГАК,
профессор

_____/КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

**Русский изобразительный
и литературный пейзаж последней трети XIX в.
Проблемы сравнительного анализа**

по направлению 035400 – История искусств

профиль истории русского искусства

Рецензент:

к.филол.н., ст. науч. сотр.
сектор изобразит. искусств и архитектуры
Рос. института истории искусств
Королёв Александр Валерьевич

_____(подпись)

Выполнила:

студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Воронцова Виолетта Георгиевна

_____(подпись)

Работа представлена в комиссию

«____» _____ 2016 г.

Секретарь комиссии: _____(подпись)

Научный руководитель:

к.и.н., доцент, доцент
кафедры Истории русского искусства СПбГУ
Евсеев Михаил Юрьевич

_____(подпись)

Санкт-Петербург
2016

Содержание

Введение	3
Историография	7
Глава I. Специфика изобразительного и литературного пейзажа.....	19
Глава II. Тургеневские мотивы в творчестве В.Д. Polenova и	31
И.И. Левитана.....	31
Глава III. Чеховские мотивы у И.И. Левитана	43
Заключение	47
Список использованной литературы и источников	50
Список иллюстраций	57
Иллюстрации.....	59

Введение

Последняя треть XIX века – время расцвета русской пейзажной живописи. Шедевры литературного пейзажа И.С. Тургенева и А.П. Чехова также были созданы в этот период.

Сравнительный анализ живописного и литературного пейзажа последней трети XIX века ранее не являлся предметом глубокого изучения, хотя многие исследователи, как искусствоведы, так и литературоведы, не забывают подчеркивать наличие сильного взаимовлияния между живописью и литературой. Между тем, результатом подобного сравнения является выявление как сходных черт, так и различий в творчестве и мировоззрении художников и писателей, что позволяет расширить объем знаний и мнений о культурной среде того времени – в частности, проследить сходные тенденции в развитии живописи и литературе.

Цель данной работы заключается в определении самой возможности сравнительного анализа и выявлении общей логики художественного видения природы в русском изобразительном и литературном пейзаже последней трети XIX века. В связи с этим, среди главных задач можно выделить следующие: поиск подходящего метода (методов) для проведения сравнительного анализа, обозначение наиболее важных критериев, выявление сходных средств в подходе к изображению природы, определение целесообразности сравнительного анализа.

Объектом исследования является пейзаж, представленный в русской живописи и литературе последней трети XIX века художниками В.Д. Поленовым и И.И. Левитаном и писателями И.С. Тургеневым и А.П. Чеховым. Следует отметить самостоятельность изобразительного пейзажа в контексте творчества выбранных художников и зависимость литературного пейзажа от остального текста.

Говоря о возможности проведения сравнительного анализа литературного и изобразительного пейзажа, следует поднять и вопрос об

общих тенденциях во взаимоотношениях живописи и литературы. Это частично будет являться предметом для рассмотрения в данной работе. Поиск общих средств, мотивов, образов наиболее целесообразен там, где можно проследить множественные параллели между разными видами искусств.

В последнюю треть XIX века происходило углубление взаимосвязей между живописью и литературой. Этому способствовала как литературная критика (например, А.А. Григорьев, сравнивший «Дворянское гнездо» с картиной¹), так и художественная – например, в лице главного художественного критика второй половины XIX века В.В. Стасова. Не менее важным фактором можно считать тесные дружеские связи между художниками и писателями, как в случае с И.И. Левитаном и А.П. Чеховым. Еще одним фактором, сблизившим во второй половине XIX века литературу и живопись, следует назвать само явление реализма. Общность проблематики и сходство используемых художественных средств имели в своей основе общую образную методологию, которая и объединяла два вида искусства. Переключки в литературе и изобразительном искусстве встречаются в это время повсеместно: Савицкий и Некрасов, Тургенев и Polenov, и уже упомянутые выше Левитан и Чехов².

Творчество как писателя или поэта, так и живописца или графика нельзя постигнуть в полной мере, не рассматривая его биографию, социально-политическую ситуацию его времени, культурные связи – без этого не обходится не один научный труд. Однако точно так же нельзя упускать из виду и возможные связи деятеля искусства с его коллегами, другими художниками и писателями. Немногие искусствоведы и литературоведы обращались к данной проблематике, в основном, лишь частично касаясь какого-либо одного аспекта, просто указывая на него или

¹ Григорьев А.А. Сочинения. Вып. 10. Тургенев и его деятельность. М., 1915. С. 52.

² Манин В.С. Пейзажное творчество Polenova // Василий Дмитриевич Polenov и русская художественная культура второй половины XIX - первой четверти XX века. Сб.м-лов. / Отв. ред. Э.В. Пастон. - М., СПб., 2001. С. 36.

раскрывая, но весьма обще и поверхностно. Неизбежно в таких работах, а особенно, в литературоведческих, основное внимание уделяется именно литературному произведению. Напротив, в данной работе, будет сделана попытка рассмотреть взаимосвязи между литературой и живописью с искусствоведческой точки зрения, делая акцент на живописные произведения.

Кроме того, тема выпускной работы является актуальной еще и потому, что о связях между русским литературным и живописным пейзажем существует всего несколько работ, в которых очень редко можно наблюдать попытки проведения сравнительного анализа.

В том случае, когда речь идет о произведениях на религиозный, исторический, военный или бытовой сюжет, то сравнить их, найти сходства, безусловно, гораздо проще, и материал получается более наглядным и подкрепленным большим количеством примеров. Здесь можно вспомнить объективные параллели между творчеством В.М. Гаршина и В.В. Верещагина, Н.Н. Ге и Л.Н. Толстого, М.А. Врубеля и М.Ю. Лермонтова.

Малое количество работ, посвященных изучению и сравнению пейзажа, объясняется также и тем, что почти нет писателей прозаиков, которые все произведения посвящали бы исключительно описанию природы. Разумеется, есть удивительные в своем роде исключения, как например, «Степь» А.П. Чехова. Таким образом, пейзаж в литературе занимает значительное место, но не определяющее. В то же время, в последнюю треть XIX века, в русской живописи процветает передвижнический пейзаж, ставший одним из основных передовых жанров.

Я полагаю, что если не рассматривать пейзаж в литературе, ведь именно в литературе произошел прорыв к реализму, к изображению обыденного, то это обедняет изучение пейзажа в живописи. Такая же схема действует и в обратном направлении: есть мнение, что изучение пейзажа в литературе также будет неполноценным, если рассматривать его в отрыве от

изучения пейзажа в изобразительном искусстве, «поскольку и тут, и там находило выражение художественное восприятие природы»¹.

Историография является одной из основных частей в структуре работы. Данная работа является попыткой развить популярное в современной науке направление в изучении как живописи, так и литературы, поэтому обзор литературы по данной проблематике чрезвычайно важен.

Помимо *Историографии* в структуру работы входят две части: теоретическая и практическая.

В главе *Специфика изобразительного и литературного пейзажа* основным вопросом является значение пейзажа в живописи и литературе. Один из наиболее спорных вопросов: что имеет в своем арсенале больше возможностей для верного отображения природы – слово или краска? Кроме того, в данной главе будут представлены возможные критерии, которых можно придерживаться в сравнении живописного и литературного пейзажа.

В практической части работы будет проведена попытка сравнительного анализа пейзажных произведений последней трети XIX века В.Д. Поленова и И.И. Левитана с литературным пейзажем И.С. Тургенева и, частично, А.П. Чехова. В этой части будет использован традиционный для искусствознания метод формально-стилистического анализа, а также биографический метод. Кроме того, в рамках метода сравнительного анализа будет использован и интермедиаальный метод.

¹ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1972. С. 5.

Историография

Вопрос о соотношении искусств и возможности проведения их сравнения – один из интереснейших аспектов изучения живописи и литературы в их взаимодействии и различии. Полемика на данную тему велась еще с античного времени.

Так, еще в «Картинах» Филострата есть рассуждения о том, что «и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев»¹. Кроме того, в античную эпоху создавались эпиграммы на произведения искусства: скульптуру и картины. Эпиграмматику в ее сопоставлении с произведениями искусства подробно рассматривает С.С. Аверинцев в своей работе². Можно упомянуть и искусство средневекового Китая, когда множество авторов различных философских трудов подчеркивали близость поэзии изобразительному искусству³. Леонардо да Винчи в своем трактате «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» выступает в защиту живописи, говоря о том, что поэзия «средствами менее достойными» неясно и медлительно доносит до зрителя художественный образ⁴. В XVIII веке Лессинг наоборот, говорит о большем праве поэзии на правдивое и свободное, чем в пластических искусствах, отображение действительности⁵. Кроме того, в своем труде «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Лессинг впервые вводит в науку понятие о временных и пространственных искусствах⁶, чем порождает дальнейшие многочисленные споры среди искусствоведов и литературоведов. О древнерусской живописи пишет Д.С. Лихачев, считавшей ее полностью

¹ Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи / Пер. С.П. Кондратьева. М.-Л., 1936. С. 21.

² Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 175.

³ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962. С. 11.

⁴ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 томах. Т. 2 / Леонардо да Винчи; пер. А.А. Губера, В.П. Зубова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. М., Берлин, 2015. С. 71.

⁵ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 509.

⁶ Там же. С. 445.

зависимой от письменности. Тем не менее, среди перечисленных им нелитературных сюжетов пейзаж он не называет¹.

В XX веке в русских гуманитарных науках поднимается вопрос о взаимовлиянии литературы и живописи, а также их связях с другими видами искусств. Так, синтетическую историю искусств в 1930-е создает И.И. Иоффе. Его история искусств охватывает множество видов художественной деятельности; он рассматривает конкретные специфические особенности того или иного вида, однако редко проводит собственно сравнительный анализ, что, вероятно, и не входило в его задачи. Иоффе пишет о том, что все искусства так или иначе обращаются к одному сюжету, и исследователю следует «преодолеть филологическую и книжную ограниченность», чтобы синтезировать полученные знания².

С 1960-х вопрос о связях между живописью и литературой поднимается сразу несколькими советскими исследователями. Среди них следует упомянуть: Н.А. Дмитриеву, К.В. Пигарева, В.Н. Альфонсова, Л.И. Кузьмину. В их работах также часто фигурирует термин «синтетическая история искусств».

Н.А. Дмитриева в своей работе подробно рассматривает различные специфические возможности писателя и художника, слова и цвета. Одна из первых она начала утверждать, что раз искусство существует только как система из разных его видов, то и изучать его необходимо исходя из сопоставления отдельных искусств³. Известна статья Дмитриевой «Ван Гог и литература», в которой говорится о том, что обычно живописное произведение сопоставляют с литературным в трех случаях: картина является прямой иллюстрацией; художник одновременно является иллюстратором к своим произведениям; речь идет о т.н. «литературности» художника⁴. Разумеется, когда речь идет о пейзаже, подобную классификацию

¹ Лихачев Д.С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 93.

² Иоффе И.И. Избранное. Культура и стиль. М., 2010. С. 517.

³ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. С. 5.

⁴ Дмитриева Н.А. Ван Гог и литература // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 268.

использовать практически невозможно. Здесь и сама Дмитриева делает исключение для творчества Ван Гога.

К.В. Пигарев является одним из наиболее значительных исследователей взаимосвязей между литературой и живописью. Его работы важны прежде всего потому, что в них он делает попытку проведения сравнительного анализа между литературным и живописным произведением. Недостатком является наличие подробных описаний картин или развернутого анализа тех или иных литературных произведений, что не всегда соотносится с заданной им темой.

К.В. Пигарев полагает, что сравнительно с искусствоведами специалисты по литературе обращаются к сопоставлению литературных явлений с фактами других искусств редко¹, а в работах искусствоведов подобными сопоставлениями оперируют чаще, несмотря на то, что в четкую систему они никогда не складываются². Разумеется, такая ситуация существовала пятьдесят лет назад – сейчас это направление активно развивается в русле так называемой интермедиальности, о которой будет сказано ниже. Целью Пигарева было проследить развитие и становление национального русского пейзажа в реалистической традиции, показать пути развития его от изображения природы украшенной к изображению красоты обыденного, обнаружить общие тенденции, типологические закономерности в развитии двух видов искусства. Процесс взаимовлияния представлен перед нами не только путем выявления сюжетных аналогий, близости идейных тенденций, но и с точки зрения общности их художественных принципов, о чем пишет Л.И. Кузьмина в своей статье с размышлениями о книгах К.В. Пигарева³. Кузьмина также отмечает новаторский способ К.В. Пигарева углубиться в предмет своего научного интереса, когда исследователь переходит на язык живописцев, уподобляя при этом литературные

¹ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966. С. 10.

² Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 6.

³ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи // Русская литература. №3. Л., 1973. С. 235.

произведения картин¹. К сожалению, как у литературоведа, анализ литературы в книге К.В. Пигарева преобладает, а примеры из истории живописи только иллюстрируют сказанное о литературном пейзаже.

Более того, Кузьмина в своих статьях утверждает, что «говоря об общих художественных средствах выражения в литературном и живописном пейзаже, нужно быть все время терминологически точным, исходя из того, что искусство изобразительное, как искусство чувственное, пользуется языком материальных вещей, а литература оперирует словом»². Также она полагает, что при сравнении искусств необходимо помнить о пространственной неподвижности живописи и протяженности такого временного искусства, как литература³.

Еще один советский исследователь, В.Н. Альфонсов, изучал взаимовлияние русской живописи и литературы. На вопрос, какая живопись дает нам больше возможностей для сопоставления с литературой – с ярко выраженным сюжетом или без него, Альфонсов отвечает: и та, и другая⁴. Можно сделать вывод, что пейзаж и в живописи и в литературе может поддаваться сравнению, хотя автор и не делает прямых высказываний на этот счет. Интересно, что его труд «Слова и краски» вышел в том же году, что и труд Пигарева, и Альфонсов также говорит о необходимости создания синтетической истории искусств: «Пока что надо собирать ее – хотя бы по крупницам»⁵.

О риторике в европейской культуре пишет крупнейший ученый С.С. Аверинцев. Так, он говорит о том, что сопоставление живописи, скульптуры и архитектуры было очень распространено, к примеру, с ораторским искусством, еще в эпоху Ренессанса. Этому сближению способствовало и создание нового, специфического для Возрождения типа человека,

¹ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. С. 237.

² Там же. С. 238.

³ Там же. С. 238.

⁴ Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.-Л., 1966. С. 6.

⁵ Там же. С. 9.

совмещавшего в себе оратора и художника, скульптора или архитектора, ярким примером которого может послужить Леон Баттиста Альберти¹. Таким образом, и этот выдающийся филолог, историк культуры и философ подтверждает, что синтетическая история искусства имеет очень много направлений, которые следовало бы изучать.

Один из первых русских сборников по данной теме – «Литература и живопись», напечатанный в 1982 году. Авторами статей являются известные искусствоведы, литературоведы, эстетики, среди которых следует выделить А.Ф. Лосева и Д.С. Лихачева. Близко к теме данной выпускной работы подходит статья А.С. Вартанова² об общих связях литературы и изобразительного искусства. К русскому пейзажу в живописи и поэзии обращается в своей статье К.Н. Григорьян, полагающий, что именно в данном жанре можно проследить наиболее крепкие связи между двумя видами искусств³. Однако, как и многие другие исследователи, Григорьян фактически занимается лишь параллельным изучением пейзажа в поэзии и живописи, изредка отмечая какие-либо сходства.

Не менее важным для данной работы является и сборник трудов «Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века», в котором содержатся весьма обстоятельные статьи, посвященные взаимоотношениям живописи и литературы. В предисловии сборника утверждается, что именно литература оказывала влияние на культуру и живопись, в частности⁴. Такая точка зрения характерна почти для всех литературоведов, занимающихся данной проблематикой. Весьма интересной является статья К.А. Баршта, где автор делает попытку создать типологию взаимосвязей литературы и живописи. В его типологии представлены восемь пар вариантов сочетаний в отношениях между художником, писателем,

¹ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 356.

² Вартанов А.С. О Соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982.

³ Григорьян К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 128.

⁴ Герасимов Ю.К. От редакции // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 3.

живописным полотном и литературным произведением¹. Нельзя сказать, что эта типология может предложить какое-то новаторское видение данной проблемы. Наиболее интересной является статья В.Ю. Троицкого, в которой автор подчеркивает второстепенное положение литературного пейзажа по отношению к живописному в искусстве в целом².

Известный советский и российский филолог Б.А. Успенский в книге «Семиотика искусства» рассматривает структурный подход к изучению произведения искусства. Этот подход связан прежде всего с определением так называемых «точек зрения», с которых ведется повествование в литературном произведении или строится изображение в живописном³. Автор предлагает несколько уровней, на которых можно рассматривать данный вопрос. Некоторые подходы практически не применимы к живописи, и тем более, к пейзажу. К ним относятся «точки зрения» в плане фразеологии и психологии. Кроме того, и другие подходы нужно всегда использовать с оговоркой по отношению к живописному произведению, так как автор опирается, в основном, на литературные произведения. К сожалению, в качестве примеров из живописи Успенский приводит произведения эпохи Средневековья или Возрождения, не обращаясь к более позднему изобразительному искусству.

Среди современных исследователей следует назвать Л.Р. Золотареву, профессора кафедры изобразительного искусства и дизайна Карагандинского университета, которая занимается непосредственно взаимодействием изобразительного искусства и литературы. Золотарева проводит сравнительный анализ творчества Врубеля и Блока, чем ранее также занимался В.Н. Альфонсов. Среди критериев для сравнения, предложенных Золотаревой, можно выделить: связь с символизмом, общность

¹ Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 10

² Троицкий В.Ю. Романтический пейзаж в русской прозе и живописи 20-30-х годов XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 97.

³ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9.

мироощущения, восприятия мира и человека, сходство творческого метода, национальная составляющая, сходство в художественном языке. Подобные критерии кажутся весьма вескими и обоснованными, а потому некоторые из них будут в дальнейшем использованы в данной работе. Золотарева также пишет о том, что в XXI веке в искусствоведении существует потребность в создании новой системно-целостной методологии¹.

Более того, в современной гуманитарной науке остро встает вопрос о межпредметных связях в сфере образования, и в особенности, во время школьного обучения. Многие исследователи полагают, что интеграция знаний позволит преодолеть фрагментарность знаний учащихся. В частности, рассматривается проблема использования сравнительного анализа для более глубокого понимания того или иного произведения. Подобным вопросом занимается филолог Ю.А. Наумкина, считающая, что в обучение необходимо внедрить интеграцию. Основной интеграции, по ее мнению, является синергетика, которая также распространяется и на сферу искусства².

Искусствовед Н.Д. Пискун также рассматривает проблему интегративных знаний. Пискун пишет о том, что именно в XXI веке началось становление собственно интегративных знания, когда возникает потребность в использовании методов из разных научных областей³. Так, современное искусствоведение заимствует некоторые методы из литературоведения, к примеру, метод компаративистики, позволяющий изучать внутренние связи в разных видах искусства. Еще один «украденный» метод – рецептивный подход для изучения живописного произведения. Особенностью подхода является свобода индивидуального художественного восприятия, опора на интуицию и эмоции⁴. Пискун предлагает несколько уровней, на которых

¹ Золотарева Л.Р. Описание и анализ произведения искусства – эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия Алтайского государственного университета. № 2-1, 2012. С. 160.

² Наумкина Ю.А. Внутритекстовая связь литературы и живописи в филологическом образовании: Интегративный подход // Вестник Томского государственного университета. № 295. 2007. С. 36.

³ Пискун Н.Д. «Искусствоведение – литературоведение»: к проблеме становления интегративных знаний // Культура. Наука. Творчество.: сб. науч. ст / под ред. В.Р. Языковича. Вып. 2. Минск, 2008. С. 635.

⁴ Там же. С. 637.

можно проводить сравнительных анализ в области живописи и литературы: методологический, сравнительно-теоретический, жанровый, мировоззренческий, рецептивный, персональный, психоаналитический, пространственно-временной и оценочный. Наиболее подходящими для данной работы являются несколько методов. Первый – жанровый уровень, который позволяет изучать собственно жанровую специфику. Пискун пишет о подобных исследованиях в области портретного, исторического и карикатурного жанрах. По ее мнению, предстоит еще долгий путь в отношении других жанров литературы и живописи¹. Второй уровень – пространственно-временной, предполагающий исследование взаимовлияния творчества художников и писателей, представляющих определенные направления в искусстве². Третий уровень – мировоззренческий, в контексте которого можно исследовать характерное для определенного промежутка времени мировоззрение и его воздействие на творчество, также используя метод так называемого сопоставительного изучения произведений живописи и литературы³.

О необходимости интегративного подхода в изучении той или иной области искусств говорят Л.В. Ассуирова и Е.А. Сахарова. Они предлагают реализовать проект по теме «Пейзаж в творчестве мастеров слова и кисти», в котором собственно и будет осуществлен интегративный метод⁴. Тем не менее, предложенные ими пункты для рассмотрения кажутся весьма поверхностными.

Еще в 1970-е известный советский филолог М.М. Бахтин поднимал вопрос значимости сравнения как метода изучения творчества. Так, он писал, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом. Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед,

¹ Пискун Н.Д. Указ. соч. С. 640.

² Там же. С. 640.

³ Там же. С. 641.

⁴ Ассуирова Л.В., Сахарова Е.А. Возможности интегрированного подхода в деятельности образовательных учреждений // Поэтика интермедальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по мат-м Всеросс. интеракт. науч.-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 28.

приобщающий данный текст к диалогу¹». В контексте данной проблемы можно понимать «текст» в том числе и как текст живописного произведения. Сравнительный анализ также можно считать наиболее используемым именно в практике литературоведения. Так, например, существует работа, посвященная собственно методу сравнения и сопоставления².

Начиная с конца XX века в современном литературоведении и искусствоведении активно поднимается вопрос об интермедиальности как явлении и интермедиальном методе анализа художественного произведения. В российской историографии еще нет полноценной монографической работы об интермедиальности в искусстве. Однако в последние десятилетия было написано немало статей на данную тему. Кроме того, проводятся различные семинары, конференции, учреждаются отдельные курсы лекций. К примеру, на филологическом факультете СПбГУ читается курс лекций, всецело посвященный интермедиальности, значительно повышающий уровень знаний учащихся в сфере взаимоотношений живописи и литературы.

Уже в начале XXI века искусствовед М.С. Каган, ученик И.И. Иоффе, предлагал выработать такую методологическую систему для разных видов науки, которая была бы нацелена на междисциплинарные исследования, и видел реализацию подобной идеи прежде всего в пересмотре существующей системы образования³.

Н.В. Тишунина одна из первых начала говорить собственно о методологии интермедиального анализа. Тишунина издала монографию, посвященную применению интермедиального анализа на материале западноевропейского символизма, в которой она доказывает, что интермедиальность является методом интертекстуального формирования

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 384.

² Аминев В.Р. Основы сравнительного и сопоставительного литературоведения: учеб. пособ. по спецкурсу для студентов специализации «Русский язык и литература в межнациональном общении». Казань, 2007.

³ Каган М.С. Перспективы развития гуманитарных наук в XXI веке // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium», Выпуск 12 / К 80-летию профессора М.С. Кагана. С.9-15. Материалы международной научной конференции. СПб., 2001.С. 6-8.

художественного произведения¹. Кроме того, в одной из своих статей она разводит понятия интертекстуальности и интермедиальности, обозначающие цитацию и корреляцию текстов внутри художественного произведения соответственно².

Напротив, В.В. Двоеглазов ставит знак равенства между понятиями интертекстуальный и интермедиальный подходы. Кроме того, он пишет о том, что подобный подход весьма обогащает литературоведческий анализ³.

Литературовед В.О. Чуканцева пишет в своей статье об общих понятиях интермедиальности и интермедиального метода. Собственно под интермедиальным анализом автор статьи понимает «разбор отношений и форм взаимодействия языков разных видов искусств»⁴. Кроме того, она подчеркивает, что проводить подобный анализ представляется возможным только со второй половины XIX века⁵. Интермедиальность в контексте культурологии рассматривает и культуролог Е.П. Шиньев в своей статье⁶.

В искусствоведении также начинают разрабатываться теории интермедиальности. В частности, искусствовед А.Ю. Тимашков пишет о том, что необходимо создание собственного терминологического аппарата, уточнение определения интермедиальности для облегчения исследования того или иного феномена⁷.

¹ Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998. С. 3.

² Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium», Выпуск 12 / К 80-летию профессора М.С. Кагана. Материалы международной научной конференции. СПб., 2001. С. 153.

³ Двоеглазов В.В. Архетип благоразумного разбойника в русской литературе 19 века и иконография // Поэтика интермедиальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по мат-м Всеросс. интерактивного науч.-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 52.

⁴ Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Росс. гос. педаг. университета им. А.И. Герцена. № 108, 2009.. С. 141.

⁵ Там же. С. 143.

⁶ Шиньев Е.П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова «Дар») // Аналитика культурологии. [электронное научное издание Тамбовского гос. ун-та им Г.Р. Державина]. Вып. 2(14), 2009. Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (дата обращения 15.02.16).

⁷ Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы современной культурологии. Том III: Культурная динамика / под ред. Д.Л. Спивак. СПб., 2008. С. 25.

В совсем недавней статье 2014 года, филолог Г.И. Данилина пишет о том, что полноценная теория интермедиальности еще не сложилась¹.

Для данной работы возникает проблема собственно разграничения понятий сравнительного анализа и интермедиального метода анализа произведений. Представляется, что сравнительный анализ в данном контексте можно назвать как бы подпунктом интермедиального метода анализа. Интермедиальный метод является более обширным понятием, размытым в своих рамках из-за недостаточной изученности, еще не до конца оформленным в науке, не подкрепленным собственными терминами. О сравнительном анализе в рамках этого метода в российской историографии работ нет. В то же время следует сказать, что близкий к интермедиальному методу интертекстуальный метод анализа активно развивается в рамках филологических наук.

В большинстве же случаев, работы по данной проблематике являются чисто историографическими, зачастую сводящимися к описанию фактов личного знакомства и сотрудничества писателей и художников. Проблема заключается также в том, что отсутствует полноценное сотрудничество между искусствоведами и литературоведами, поэтому в таких работах внимание сосредотачивается либо на живописи, либо на литературе, что является значимым недостатком. Тем не менее, все исследователи осознают ценность таких работ в качестве основы для более глубокого изучения творчества как писателей, так и художников, и воссоздания единой культурной среды того или иного времени.

¹ Данилина Г.И. Интермедиальность литературы в свете исторической поэтики // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. трудов / под ред. О.Н. Турышевой. Вып. 2. Екатеринбург, 2014. С. 7.

Глава I. Специфика изобразительного и литературного пейзажа

Большинство исследователей пишут о том, что наибольшее единство идейно-художественных тенденций и достижений в литературе и изобразительном искусстве наблюдается во второй половине XIX века.

Признано, что реализм берет свое начало в литературе. Предвестником зарождения реалистического пейзажа является Державин, уподоблявший поэзию говорящей живописи¹. Живописный пейзаж того времени намного уступает Державину в своих художественных методах. С его времени писателей и литературные средства начинают сравнивать с художниками и живописными средствами².

В XIX веке литература окончательно принимает на себя главенствующую роль, когда с середины 20-х годов XIX века появляются первые главы «Евгения Онегина» Пушкина и «Горе от ума» Грибоедова. Таким образом, соотношение между двумя видами искусства не только выравнивается, но русская литература, выходящая в дальнейшем на арену литературы мировой, начинает оказывать самое непосредственное воздействие на другие виды искусства³. В результате, можно говорить о факте временного несовпадения и в создании художественного реалистического образа русской природы в литературе и живописи⁴.

Как один из вариантов реалистического пейзажа, лирический пейзаж, пейзаж настроения, передающий силу первого впечатления, был развит Тургеневым в «Записках охотника» (1852). Создание этого цикла почти совпадает по времени с выступлением барбизонцев, что дает некоторым исследователям возможность попытаться найти художественные параллели: «Несомненно созвучие их пейзажей»⁵. Русский изобразительный пейзаж в

¹ Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Сочинения Державина: в 9 т. Т. 7. СПб., 1872. С. 563.

² Ефимов А. Образная речь художественного произведения // Вопросы литературы. №8, 1959. С. 99.

³ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). С. 217.

⁴ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. 235.

⁵ Там же. С. 237.

это время еще не дает нам такие реалистические и лирические образы, которые появятся лишь в последнюю треть XIX века.

Ответить на вопрос, почему живопись в данном случае отстает от литературы, представляется довольно сложным. В частности, А.Н. Бенуа писал, что живопись «мается и перебивается», пока литература и музыка растут и достигают высот, и в этом отставании винил Петра I и «главную поддержку всего чужого, лживого и ненужного» Академию художеств¹. Так и А.А. Федоров-Давыдов говорил о том, что реализм в живописи, и в том числе пейзаже, возник в первую очередь как реакция на «пеструю крикливость и показную парадность» академической школы². Академия художеств безусловно имела огромное влияние в первой половине XIX века на молодых художников. Кроме того, Федоров-Давыдов связывает столь мощное развитие пейзажа с пиком революционно-демократического движения 60-70-х годов³.

Можно заключить, что во многом именно явление реализма способствовало сближению двух видов искусств. Н.А. Дмитриева пишет об этом так: «Реализм XIX века с его стремлением выразить всю полноту социальной жизни, постичь жизнь как она есть, обогатил художественные формы литературы, сделав их особенно гибкими и вместительными, он очень расширил изобразительный диапазон слова»⁴. Реализм позволил в жанре пейзажа создать лирический, интимный и, самое главное, поистине национальный пейзаж, который во всем своем многообразии был представлен рядом писателей и маститых художников-передвижников.

В.В. Стасов называл изобразительное искусство и литературу «обнявшимися близнецами», пропагандировал «литературную живопись» передвижников и утверждал неразрывную взаимосвязь двух видов искусства

¹ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 10-13.

² Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII-начала XX века. М., 1986. 152.

³ Там же. С. 151.

⁴ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. С. 27.

как основу их существования¹. Именно в это время формируются прочные связи между художниками и писателями. И те и другие «следят» за идейно-художественными исканиями и достижениями друг друга, а затем используют их в своих работах, сознательно или неосознанно².

Очень часто встречается термин «литературщина» по отношению к русской живописи второй половины XIX века. В первую очередь, «литературщиной» называли жанровые картины. Тем не менее, часто встречаются подобные высказывания и о пейзажах – тургеневские мотивы, чеховский пейзаж. К.А. Баршт писал о том, что «Считалось почти установленным в русской художественной критике последних десятилетий, что целое направление в новой русской живописи - "передвижничество" - почти исчерпывается... указанием на его литературность, на полную и последовательную связь и зависимость его от литературы 60-70-х гг. XIX века³». Сам же автор придерживается мнения, что совпадение тем является не более чем итогом общих идейных и эстетических корней⁴. А.Н. Бенуа полагает, что только в 1880-е в жанре пейзажа происходит его освобождение от «литературной указки»⁵. Он же, однако, пишет и о том, что многие пейзажи являются чисто литературными в результате того, что художники только «говорили» о природе, выбирали только наиболее «поэтический» сюжет⁶.

В конце XIX века начинается борьба с литературной живописью передвижников. С этого времени и наблюдается разрушение связей между живописью и литературой, которое затем, по мнению А.С. Вартанова, привело к беспредметной живописи⁷. Но в целом, и это время рубежа веков глубоко рассматривается многими исследователями, как пример множества взаимосвязей между художниками и писателями. Так, А.Г. Маслова пишет о

¹ Баршт К.А. Указ. соч. С. 5.

² Там же. С. 6.

³ Там же. С. 8.

⁴ Там же. С. 9.

⁵ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 148.

⁶ Там же. С. 172.

⁷ Вартанов А.С. Указ. соч. С. 14.

том, что рубеж XIX-XX веков был временем, проходившим под знаком синтеза искусств¹.

Проблема взаимовлияния двух видов искусств напрямую связана с проблемой сравнительного анализа, и в частности, интермедиального метода анализа. В случае, если бы не было взаимосвязей между литературным и живописным пейзажем последней трети XIX века, не было бы взаимовлияния, даже о возможности сравнительного анализа не приходилось бы говорить.

Кроме того, еще одним предметом для спора является вопрос о специфических характеристиках и возможностях живописного и литературного пейзажа: кто может яснее, лучше создать пейзаж – художник или писатель? Споры между литературоведами и искусствоведами о положении пейзажа в живописи и литературе ведутся постоянно. В.Ю. Троицкий полагает, что второстепенное положение литературного пейзажа заложено в самой его природе, а литературные картины природы интересны только как носители определенного настроения². В.П. Мещеряков придерживается противоположного мнения, говоря о том, что художник-пейзажист всего лишь останавливает мгновение, как бы не было экспрессивно его полотно³. К.В. Пигарев пишет о том, что в большинстве случаев образы природы в литературном произведении не складываются в целостный, зрительной воспринимаемый пейзаж⁴, утверждая тем самым, что художник в большей мере способен отобразить тот или иной мотив или идею в данном жанре.

Литературный образ предлагает читателю познавать мир через слово. В первую очередь литература использует различные лексические и

¹ Маслова А.Г. Синтез искусств в творчестве Б.Л. Пастернака (поэтика повести *Апеллесова черта*) // Поэтика интермедиальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по материалам Всеросс. интерактивного научн-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 38.

² Троицкий В.Ю. Указ. соч. С. 97.

³ Мещеряков В.П. Русская литература и изобразительное искусство 1840-1850-х годов // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 160.

⁴ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 8.

стилистические возможности языка¹. Главным специфическим средством живописного образа является цвет. Именно он несет основную эмоциональную и смысловую нагрузку². Тем не менее, не случайно И.С. Тургенева также называют блестящим колористом: слово тоже способно создавать определенный колорит, корреспондировать цветом через мастерство писателя к воображению читателя. В литературном пейзаже колорит также имеет значение, не меньшее, чем в живописном. Гораздо более специфичным средством живописи является собственно линия. Нельзя забывать и про светотень: как говорил Ф.В. Шеллинг, живопись обладает двумя нетелесными и духовными средствами – светом и красками³. И все же, вероятно стоит согласиться с советским ученым-филологом А.С. Вартановым, полагавшим, что в корне неверно различать специфику видов искусства по используемым средствам – словам или краскам⁴. Более того, М.А. Сапаров полагает, что классифицировать подобным образом искусства «вульгарно и теоретически бесплодно»⁵. Литературный и изобразительный пейзаж имеют разную специфику. Тем не менее, это не исключает возможности типологических соотношений между ними, а порой и непосредственного воздействия друг на друга⁶. В таком случае проведение сравнительного анализа живописного и литературного пейзажа приобретает смысл, так как наличие воздействия одного на другое является необходимой базой для дальнейшего изучения и сравнения. Однако возможно ли проводить сравнение между образами, создаваемыми столь разными художественными средствами? Вероятно, следует обратиться не к инструменту создания, а к результату – собственно создаваемому образу.

¹ Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2000. С. 72.

² Золотарева Л.Р. Взаимодействие изобразительного искусства и литературы // Вестник Карагандинского университета. Филология. № 1(57), 2010. С. 47.

³ Шеллинг. Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе / Ф.В. Шеллинг // Шеллинг Ф.В. Сочинения: в 2. Т. 2. М., 1989. С. 75.

⁴ Вартанов А.С. Указ. соч. С. 6.

⁵ Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение. // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 67.

⁶ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 6.

Образ является одним из основных понятий как в живописи, так и в литературе. Образ – это «картина человеческой жизни»¹. Образы живописи и литературы апеллируют к человеку с разных сторон: через воображение и зрение. Художник способен обращаться и к воображению и к зрению, в отличие от писателя. Однако, А.С. Вартанов пишет о том, что именно в литературе основной закон синестезии, по которому образ, обращаясь к одному чувству, способен вызывать отклик у других чувств, действует сильнее, нежели в живописи или музыке². Известный русский философ А.Ф. Лосев, напротив, полагает, что именно живописный образ может провоцировать появление как слуховых, так и обонятельных ассоциаций³.

Существует несколько типов классификаций литературных образов. По одной из них пейзаж относится к так называемому образу-детали. Для этого образа характерны статичность, описательность и фрагментарность⁴. Живописный пейзаж нельзя назвать фрагментарным. Напротив, ему присуща целостность, если мы говорим о пейзаже, как отдельном жанре.

Итак, литературный пейзаж подталкивает человека к реконструированию образа, а живописный дает нам уже готовое авторское видение определенного мотива. Как пишет литературовед Е.Б. Борисова, слово невещественно, однако через него писатель обращается к воображению⁵. В целом, и литература и живопись предполагают творческую активность зрителя или читателя. Живопись, безусловно, является более наглядным видом искусства, чем литература, что, однако, нельзя определенно назвать «плюсом» или «минусом». Из очерков А.Н. Бенуа, безусловного ценителя русского пейзажа последней трети XIX века, все-таки можно сделать вывод, что литературный пейзаж способен полнее и яснее

¹ Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 37. 2009. С. 21.

² Вартанов А.С. Указ. соч. С. 22.

³ Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 34.

⁴ Борисова Е.Б. Указ. соч. С. 24.

⁵ Там же. С. 20.

раскрыть настроение; среди живописцев того времени, по мнению Бенуа, только Левитан был способен «без литературных комментариев» передать необходимую атмосферу¹. Под «комментариями» следует понимать в том числе и стаффаж, который, к примеру, активно использовал в своих работах В.Д. Поленов. Так, появляется критерий для сравнения: присутствие (зримое или незримое) человека в пейзаже.

Сфера литературы практически безгранична в создании образа, она не связана ни с каким определенным органом чувств, сфера живописи по умолчанию скованна размером холста. С другой стороны, эта «безграничность» литературы может являться и недостатком, так как художник способен в точности отобразить мотив и вместе с этим свое впечатление от него, в то время как лишь редкий писатель, как, например, Тургенев или, в особенности, Чехов, способен двумя словами создать целостный образ. Проблема ограниченности живописного произведения приводит к понятию рамки и рамы. По Успенскому, именно рамки организуют изображение, то есть придают ему семиотический характер. Филолог приводит в пример именно пейзаж, говоря о том, что пейзаж без рамки не имеет особого значения, но стоит обозначить границы, он начинает восприниматься как художественное произведение².

Часто речь идет не только о «видимых» границах литературного текста или картины, но о временных и пространственных. Так, считается, что живопись имеет свойство пространственной и временной неподвижности; литература, как временное искусство, имеет свойство протяженности. Вопрос о пространстве и времени в разных видах искусства – один из наиболее спорных и обсуждаемых как среди литературоведов, так и среди искусствоведов, и даже философов и эстетиков. Н.А. Дмитриева говорит о том, что только живопись способна лучше всех других видов искусств

¹ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 171.

² Успенский Б.А. Указ. соч. С. 177.

передать какое-либо статическое состояние¹. Лессинг также полагает, что изобразительное искусство способно передать только статику². И. И. Иоффе в своих работах многократно пишет о том, что история живописи – это история непрекращающейся борьбы со статичностью, борьбы за передачу движения³. Однако, по его же мнению, живопись способна изображать только моменты, то есть конкретные точки действия⁴. Разумеется, перечислены лишь некоторые исследователи, занимавшиеся проблемой времени и пространства и их отображения в живописи и литературе. Как уже стало ясно, однозначного ответа на этот вопрос быть не может. В связи с подобной полемикой можно задать следующий вопрос: является ли живописный пейзаж отображением статического состояния природы?

С одной стороны, мы действительно можем говорить о неподвижности изобразительного искусства, как о его неотделимой черте. Некоторые художники пытались искать новые пути в развитии живописи путем создания серий полотен на один мотив, что подводит логику развития искусства уже к кинематографу. С другой стороны, разве можно назвать тот же «Московский дворик» (ил. 1) В.Д. Поленова неподвижным, где все на полотне подталкивает зрителя к воображению царящей там жизни и движения? Возьмем другой пример: «Тихая обитель» (ил. 2) И.И. Левитана, где, казалось бы, мы видим подлинную тишину и спокойствие, но именно таким образом можно ощутить протяженность жизни. Собственно, у И.И. Иоффе есть замечательная фраза, весьма подходящая к некоторым произведениям Левитана: «Живопись, давая статику, покой, абсолютное пространство, дает и абсолютное время, неизменное вечное состояние»⁵.

Говоря о жанровых картинах, чаще всего мы имеем в виду какой-либо определенный момент в состоянии человека, его жизни, или момент в

¹ Дмитриева Н.А. Изображение и слово. С. 87.

² Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 443.

³ Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М., 2010. С. 399.

⁴ Там же. С. 576.

⁵ Там же. С. 422.

истории. Мы можем представить себе, что было до него или после, но чаще всего, не более того. Пейзаж же имеет больше возможностей в отображении динамики во времени и пространстве. Поэтому именно живописный пейзаж последней трети XIX века по своей специфике наиболее близко подходит к литературному пейзажу.

С немного другого ракурса подходит к вопросу о пространственно-временной характеристике произведения филолог Б.А. Успенский. Он пишет о том, что изобразительное искусство почти всегда конкретно в передаче какого-либо пространства, но может допускать временную неопределенность. Напротив, литература, по его мнению, связана в первую очередь со временем, так как наше читательское восприятие связано с памятью¹. Эти слова в полной мере можно отнести к русскому пейзажу последней трети XIX века. Живописный пейзаж почти всегда предполагает определенность в пространстве – мы знаем, в каких местах работал тот или иной художник, всегда отличим русский национальный пейзаж, а зачастую и сможем назвать конкретное место. Тем не менее, редко можно обозначить какие-либо определенные временные рамки, за исключением времен года или времени суток. Пейзаж в данном случае является скорее исключением для живописи. Клейма в иконописи, картины на исторические или религиозные сюжеты имеют вполне ясную временную определенность.

Еще одной немаловажной проблемой является то, что часто приходится сравнивать разномасштабные величины, о чем также упоминает К.В. Пигарев². Довольно сложно говорить о значимости того или иного художника или писателя для русской культуры: все они создают этот культурный срез сообща. Тем не менее, нельзя отрицать то, что многие писатели, в том числе Тургенев и Чехов, о которых идет речь в данной работе, привнесли в культуру и литературу гораздо больше, чем некоторые художники. Кроме того, художники-пейзажисты по своей популярности не

¹ Успенский Б.А. Указ. соч. С. 103-104.

² Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 7.

всегда могли быть в одном ряду с титанами передвижнической живописи, такими как Репин, Суриков или Васнецов.

По каким критериям можно сравнивать живописный и литературный пейзаж? В последней трети XIX века существуют абсолютно различные связи поэтов, писателей и художников, возможны различные сближения. В.Н. Альфонсов предлагает собственные варианты подобных критериев – сходство мотивов, переживание общей темы, особенности метода, характеристики видения¹. Сходство в мотиве является наиболее распространенным критерием, по которому те или иные исследователи сравнивают живописный и литературный пейзаж. Однако, говоря, например, о Чехове и Левитане, нельзя забывать, что использование только такого критерия будет слишком поверхностным и обедняющим содержание их произведений. Здесь речь идет скорее об общности мировоззрения, глубинного ощущения природы. В таких случаях сопоставления становятся гораздо глубже, а значит интереснее и значительнее для изучения творчества того или иного художника или писателя. Собственно, идеологический или оценочный уровень по Б.А. Успенскому представляется одним из основных. В нем рассматривается, с какой точки зрения автор оценивает и идеологически воспринимает мир². Это абсолютно применимо и чрезвычайно важно для характеристики литературного пейзажа, когда читатель напрямую воспринимает природу сквозь призму авторского отношения к ней. Использовать данный подход к живописному пейзажу намного сложнее: редко можно с определенностью сказать, как конкретно относится художник к изображаемому предмету. Сказать об этом можно лишь проанализировав общее настроение пейзажа, гамму колорита и прочие формальные характеристики, получив в результате необязательно правильный ответ.

¹ Альфонсов В.Н. Указ. соч. С. 7.

² Успенский Б.А. Указ. соч. С. 19.

Один из критериев оценки изобразительного и литературного пейзажа – его национальная составляющая. Об этом говорит К.В. Пигарев: «В пейзаже художник может не только запечатлеть внешний облик природы, но и раскрыть ее жизнь, выразить волнующие человека думы и чувства, помочь ощутить дыхание исторической эпохи. Пейзаж может быть эпическим, лирико-психологическим, социально направленным, пейзажем-жанром, пейзажем историческим или философским. Но прежде всего он должен быть проникнут чувством любви к родине. Только при этом условии он станет пейзажем национальным»¹. Что же определяет в картине именно ее национальную составляющую? Пейзажисты обращаются в своих картинах к изображению широких открытых пространств, позволяющих подчеркнуть бесприютность человека «среди неведомых равнин», ощутить беспредельность русских просторов. Мотив дороги, уходящей вдаль, становится популярным². Пишут о том, что почти любой пейзаж в литературе имеет «национальное своеобразие»³. То же можно сказать и о пейзаже живописном.

Функция пейзажа в живописи и литературе также представляется одним из возможных критериев для сравнительного анализа. У пейзажа литературного есть несколько функций: обозначение места действия, создание определенной эмоциональной атмосферы⁴. Создание атмосферы, настроения является одной из главных задач и для живописного пейзажа. У пейзажей, родственных по художественной задаче, атмосфера и настроение будут родственны и созвучны, несмотря на то, что художник и писатель достигают сходного результата разными художественными средствами⁵. Собственно, К.Н. Григорьян называет еще несколько функций, характерных для пейзажа в искусстве в целом: создание фона для сюжета, усиление

¹ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 8.

² Там же. С. 40.

³ Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины // под ред. Л.В. Чернец. М., 1999. С. 233.

⁴ Есин А.Б. Указ. соч. С. 49.

⁵ Троицкий В.Ю. Указ. соч. С. 97.

общего впечатления от драматического сюжета, преобладающее значение пейзажа над драматическим сюжетом¹.

¹ Григорьян К.Н. Указ. соч. С. 137.

Глава II. Тургеневские мотивы в творчестве В.Д. Поленова и И.И. Левитана.

Итак, можно выделить следующие критерии, следуя которым, возможно проведение сравнительного анализа: мотив; функция пейзажа; мировоззрение, восприятие окружающей реальности, человека; творческий метод и особенности художественного языка; национальная составляющая; присутствие или же ощущение человека в пейзаже. Прежде чем обратиться непосредственно к сравнению, следует сказать о общих положениях во взаимоотношениях выбранных деятелей искусства.

На примере пейзажных картин Поленова и Левитана можно проследить взаимосвязи с пейзажами русской прозы и поэзии XIX века. Их пейзажи, в особенности, Левитана, Сарабьянов так и называет – литературные, ведь их образы строятся на рассказе, рождают ассоциации¹. Хотя Левитан был дружен именно с Чеховым, многие исследователи подчеркивают и наличие тургеневских мотивов в его творчестве.

С.Н. Носов писал, что идейная связь между творчеством Поленова и Тургенева – одна из существенных линий взаимоотношения русской живописи и литературы второй половины XIX века: «Тургеневский идеал Дон-Кихота, идеал душевной чистоты, лишенной сомнений веры в человека, идеал милосердия и благородства нашел своеобразный отзвук в евангельских полотнах Поленова²». А.А. Федоров-Давыдов, говоря, например, о В.Д. Поленове, постоянно упоминает о близости его пейзажей произведениям И.С. Тургенева, проводит прямые аналогии.

Л.И. Кузьмина справедливо полагает, что глава «Пейзаж Тургенева и пейзаж живописи его времени» является в книге Пигарева одной из наиболее значительных по материалу, подчеркивая наличие нескольких неожиданных

¹ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 230.

² Носов С.Н. Проблема нравственного идеала в русской литературе и живописи второй половины XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века. Сб. науч. трудов / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 224.

по ее мнению выводов, к которым приходит литературовед. Один из них касается того, что Тургенев «прошел мимо» русской пейзажной живописи 60-70-х годов¹, отдавая предпочтение западной живописи. И.С. Зильберштейн, известный советский искусствовед и литературовед, также писал о том, что среди русских писателей именно Тургенев был наиболее близок к изобразительному искусству и живописи, хотя часто его взгляды на живопись, в том числе, современную ему русскую, «были ошибочными»². Среди русских художников, которым Тургенев отдавал предпочтение, были прежде всего те, кто впервые обратился к искусству пленэра – В.В. Верещагин и В.Д. Поленов³. Искусствовед В.И. Морозова в статье о Поленове и Тургеневе подчеркивает то, что художник всегда прислушивался к советам Тургенева в отношении своих произведений; их взаимоотношения характеризовали глубокое доверие и взаимопонимание⁴.

Здесь можно вспомнить и слова Тургенева, который писал о том, что хотел бы быть пейзажистом, так как тот не зависит ни от издателя, ни от цензуры, ни от публики, и является свободным художником⁵. Слова Тургенева о независимости пейзажиста нельзя в полной мере воспринимать как правду, однако они позволяют еще раз отметить близость Тургенева к живописи. Кроме того, его фраза наводит на еще один критерий для проведения сравнительного анализа – независимость художника или писателя в отображении природы.

Л.И. Кузьмина подчеркивает, что только в одном случае, на примере творчества Тургенева, можно говорить о более широких возможностях писателя, изображающего пейзаж, по сравнению с живописцем: Тургенев

¹ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. С. 237.

² Зильберштейн И.С. «Выставка художника В.В. Верещагина»: Тургенев и художник В. Верещагин (по новонайденным материалам) / И.С. Зильберштейн // Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1. М., 1964. С. 291.

³ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. С. 237.

⁴ Морозова В.И. Поленов и Тургенев // Спасский вестник. № 15. Тула, 2008. С. 143.

⁵ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 90.

ощущал большую подчиненность жизненного материала мысли писателя, нежели художника¹.

Впервые Поленов познакомился с И.С. Тургеневым во время своей пенсионерской поездки в Париже. Знакомством с писателем Поленов был обязан своему другу И.Е. Репину, который в то время писал портрет Тургенева. Уже тогда Тургенев выделял Поленова среди других, часто бывал в его мастерской, хвалил его этюды и эскизы². Более того, выявилась их обоюдная любовь к русской природе, когда Тургенев внимательнее всего отнесся к этюдам из Олонецкого края, нежели к другим, жанровым вещам Поленова. Для Тургенева Поленов написал небольшой этюд к «Московскому дворику», который занял свое место в тургеневской коллекции картин в особняке Виардо³. Близкое знакомство с Тургеневым позволило Поленову посещать салон П.Виардо, где он познакомился с Э.Золя, Ж.Ренаном и Ш. Гуно⁴. В Париже началось их с Тургеневым знакомство, возникшее на фоне совпадения их художественных вкусов и пристрастий, в частности, в их приязни к барбизонской школе живописи и М. Фортунни.

Как Поленов шел от сухого академического метода к собственному выработанному методу пленэра, созданию ярких и чистых цветов, так Тургенев шел от точной фиксации мельчайших подробностей, «отделки деталей» к «открытию колористически верного решения целого, гармонии масс»⁵.

Рассматривая первые пейзажные работы Поленова, можно сказать, что художник уже тогда был близок в своем видении природы Тургеневу. Так, можно провести параллель между вельскими элегичными пейзажами Поленова и некоторыми повестями Тургенева, схожими по своему настроению⁶. В почти что единственной краткой статье, посвященной

¹ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. С. 238.

² Пастон Э.В. Василий Дмитриевич Поленов. Л., 1991. С. 14.

³ Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории. М., 1992. С. 120.

⁴ Комарова И.И., Железнова Н.Л. Художники: Краткий биографический словарь. М., 2003. С. 354.

⁵ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. С. 83.

⁶ Копшицер М.И. Поленов. М., 2010. С. 69.

взаимоотношениям Поленова и Тургенева, говорится о том, что «вблизи от Тургенева», в Париже, Поленов воспитал в себе «чувство уважения к человеческой личности», и кроме того, у него «формировалась прогрессивная, демократическая позиция»¹.

Многие исследователи пишут о сопряжении картин В.Д. Поленова с образами произведений И.С. Тургенева, рассказывающего «о красоте минувших дней» и витании «мелодии грусти старинной»². Понимание природы Поленовым сходно с пониманием природы Тургенева, с «поэзией ежедневной жизни».

Созвучным тургеновским образам, о чем говорится почти во всех работах о Поленове, является «Бабушкин сад» (ил. 3) - пейзажно-усадебный образ. Как и Тургенев, Поленов поэтизирует прошлое, наполняет его красотой³. Как пишет М.И. Копшицер, автор одной из наиболее обстоятельных монографий о Поленове, прямые параллели в таких случаях весьма рискованны, однако, сам исследователь считает, что пейзажные и усадебные образы из "Дворянского гнезда" Тургенева близки "Бабушкиному саду". Более того, Копшицер полагает, что в данном контексте можно рассматривать и тютчевскую, и пушкинскую поэзию, близкую Поленову по настроению, любви к осени, интересу к увяданию природы⁴.

В.С. Манин, еще один исследователь творчества Поленова, считает, что во взглядах Тургенева и Поленова на дворянские поместья было одно важное расхождение: Тургенев в своих произведениях не свидетельствует об угасании помещичьей генерации, в то время как Поленов, по мнению Манина, «явно это отмечает». В «Бабушкином саде» исследователь видит драматизм ситуации, который сосуществует с оптимистичным пейзажем, что

¹ Кузьмина Л.И. И.С.Тургенев и В.Д.Поленов // Русская литература. №2, 1971. С.127.

² Королева С. Василий Дмитриевич Поленов // Великие художники. № 31, 2010. С. 15.

³ Пастон Э.В. Указ. соч. С. 40.

⁴ Копшицер М.И.Указ. соч. С. 103.

роднит художника с методами Тургенева¹. Такой метод наиболее ярко можно проиллюстрировать на примере произведения Тургенева «Отцы и дети». В одном из подобных описаний в начале писатель рисует весьма печальную картину: «Мужички встречались все обтерханные, на плохих клячонках; как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам». Затем Тургенев глазами Аркадия описывает весеннее возрождение природы: «Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка, все – деревья, кусты и травы»². Многие исследователи полагают, что в своих пейзажах Поленов отображает печаль об уходе прошлых дворянских традиций. Т.В. Юрова, писавшая о Поленове гораздо ранее В.С. Манина, справедливо полагает, что усматривать в картине «Бабушкин сад» показ разложения старого дворянско-помещичьего уклада жизни, гибели дворянских гнезд, значит исказить и обеднить ее содержание. Исследователь видит смысл данной картины только в быстротечности существования человека³. Таким образом, затрагивается важный критерий - функция литературного и изобразительного пейзажа. Если для тургеневских пейзажей действительно характерна подобная социальная подоплека, и функция его пейзажа состоит также в том, чтобы создать контраст, то о поленовском "Саде" нельзя сказать того же.

А.Н. Бенуа пишет, что именно от таких картин как «Бабушкин сад» и «Московский дворик» пошла «тургеневщина и тютчевщина» отечественного пейзажа⁴. А.Н. Бенуа также подчеркивает, что Поленовым впервые были затронуты тургеневские темы с большой простотой и непосредственностью, причем – «задолго до Левитана», указывая тем самым на общность двух

¹ Манин В.С. Указ. соч. С. 36.

² Тургенев И.С. Отцы и дети. М., 2008. С. 15.

³ Юрова Т.В. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961.С. 52.

⁴ Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М., 1997. С. 90.

художников¹. Интересным является замечание Коровина о том, что в облике, манерах и лице Поленова было что-то общее с Тургеневым². К.В. Пигарев полагает, что лирический пейзаж дворянской усадьбы, занимающий заметное место в творчестве Тургенева, мог возникнуть только у Поленова, в виде исключения. Причина, по мнению Пигарева, кроется в том, что Поленов был единственным из русских художников, который «при всем свойственном ему демократизме, по своему происхождению и воспитания был связан с дворянской культурой». Исследователь также говорит о последующем появлении в русском изобразительном искусстве усадебного пейзажа, в основе которого будет эпоха дворянского оскудения, гибели вишневых садов. Пигарев говорит о том, что не следует связывать такие мотивы ни с творчеством Тургенева, ни с картинами Поленова³.

Обратимся к «Дворянскому гнезду» Тургенева, мотивы которого исследователи столь часто видят в «Саде» и «Заросшем пруде» (ил. 4) Поленова. «При доме находился большой сад»⁴, «ветхий господский домик с закрытыми ставнями и кривым крылечком; по широкому двору, от самых ворот, росла крапива, зеленая и густая», сад «весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; в нем было много тени, много старых лип», «Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника», «Следы человеческой жизни гложут очень скоро», «Усадьба казалась погруженной в ту тихую дрему, которой дремлет все на земле»⁵. Образ усадьбы у Тургенева подробен, характерна описательность, подобные описания вызывают прежде всего зрительные ассоциации. Применительно к "Бабушкиному саду" Поленова действительно можно применить словосочетание "тургеневские мотивы". Подобные мотивы можно выявить и на картинах Левитана, к примеру: «Солнечный день. У избы» (ил.5), «В

¹ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. С. 161.

² Коровин К.А. . «То было давно...там...в России...»: Воспоминания, рассказы, письма в двух книгах. Т. 1. М., 2010. С. 565.

³ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. С. 108-109.

⁴ Тургенев И.С. Дворянское гнездо. М., 1967. С. 4.

⁵ Там же. С. 30.

парке. Зброшенный пруд» (ил. 6), «На даче в сумерки» (ил.7). Тургеневские мотивы – это в первую очередь лиричность, поэзия в изображении усадебных домов и прудов, правдивость в передачи интимности, созерцательного настроения.

Кроме того, как Поленова с Левитаном, так и Тургенева можно причислить к художникам-пленэристам. Тургеневу было присуще особое чувство света, который в его пейзажах играет «роль животворного начала»¹. Именно чувство света позволяет Поленову и Левитану создавать гармонию в своей композиции. К.В. Пигарев называет Тургенева едва ли не самым блестящим писателем-колористом. Тургенев мастерски определяет градации цвета в природе, ему присуще понимание световоздушной среды². В этом заключается общность их творческого метода.

Деревенские образы являются неотъемлимой частью литературного и живописного пейзажей последней трети XIX века. Предложенные для сравнения художники и писатели создали немало подобных образов.

Так, «Московский дворик» А.А. Федоров-Давыдов сравнивает со стихотворением в прозе «Деревня» И.С. Тургенева. Автору «Русского пейзажа» поленовская картина кажется близкой «Деревне» своим лирическим содержанием с ноткой идилличности; также и «Бабушкин сад» он называет тургеневским по духу³. Обратимся к стихотворению в прозе «Деревня»: «Ровной синевой залито все небо; одно лишь облачко на нем», «Курчавые детские головки торчат из каждого вороха», «Другая молодка сильными руками тащит большое мокрое ведро из колодца»⁴. Здесь несомненно сходство в мотиве. Отдельные образы копируют друг друга: голубое небо, дети, девушка с ведром. Как и Тургенев, Поленов создает образ

¹ Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи. С. 237.

² Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. С. 86.

³ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. С. 169.

⁴ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1978. С. 125-126.

гармоничный, светлый. У Поленова присутствуют стаффажные фигурки, добавляющие "жизни" его произведению.

Многочисленны деревенские пейзажи Левитана. Зачастую они не столь идилличны и оптимистичны, как у Поленова. Левитан никогда не обращается к использованию стаффажа, что, однако, не лишает его картины незримого присутствия человека. Так, чудесен его малоизвестный пейзаж «Солнечный день. Весна» (ил.8): вечер, тенистый уголок деревни под голубым небом, на первом плане бегут петухи. Нельзя сказать, что пейзаж типичен для Левитана - он весьма жизнерадостен, присутствует редкие для творчества Левитана стаффажные фигурки животных. Все это роднит создаваемый им образ с тургеневким и поленовским. Интересен еще один деревенский этюд Левитана «Деревня. Хотьково» (ил.9): овраг с маленькой рекой посередине, справа от которой расположилась группа избушек, безоблачное голубое небо. В «Деревне» Тургенева также можно найти сходные мотивы: «Глубокий, но пологий овраг. По оврагу бежит ручей; на дне его мелкие камешки словно дрожат сквозь светлую рябь»¹.

В «Записках охотника» Тургенев создает многочисленные подробные описания деревень. «Васильсурск. Деревенская панорама» (ил.10) по своему мотиву также сходен с создаваемыми Тургеневым образами деревни: любимый художником взгляд сверху позволяет нам увидеть все великолепие простой русской природы: пушистые невесомые облака, деревенька, окруженная живописным лесом, река вдали.

Деревенские пейзажи Поленова, такие как: «Зима. Имоченцы» (ил.11), «Русская деревня» (ил. 12), «Дорога у деревни» (ил.13) и картина с говорящим названием, «Деревня Тургенево» (ил.14), также созвучны тургеневским образам.

Общность между деревенскими пейзажами Левитана и Поленова и пейзажами из «Записок охотника» заключается прежде всего в: стремлении показать гармоническое существование человека в природе, в интересе к

¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений... С. 125-126.

обыденному, национальному пейзажу, окружающему человека в повседневной жизни, в смешении поэтического лирического настроения с приземленностью, в создании пейзажа настроения. Реалистическое направление в искусстве мастеров объединяет их в конкретизации пейзажного образа – художники стремятся как можно детальнее, подробнее описать природу. К.В. Пигарев считает, что установить прямое воздействие Тургенева на формирование в русской живописи реалистического деревенского пейзажа обличительно-социальной направленности почти невозможно, а также полагает, что такой пейзаж гораздо органичнее связывать с пушкинскими традициями¹.

Обращаясь к художественному методу Тургенева, также можно найти немало сходств, в т.ч. в подходе к созданию колористической гаммы пейзажа. Так, в его "Записках" существуют описания природы, которые в какой-то мере действительно позволяют назвать Тургенева блестящим художником-колористом. Один из отрывков заслуживает цитирования в полном объеме для демонстрации колористического мастерства писателя: «Тонкие стволы не слишком частых берез внезапно принимали нежный отблеск белого шёлка, лежавшие на земле мелкие листья вдруг пестрели и загорались червонным золотом, а красивые стебли высоких кудрявых папоротников, уже окрашенных в свой осенний цвет, подобный цвету переспелого винограда, так и сквозили, бесконечно путаясь и пересекаясь перед глазами; то вдруг опять всё кругом слегка синело: яркие краски мгновенно гасли, березы стояли все белые, без блеску, белые, как только что выпавший снег, до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца; и украдкой, лукаво, начинал сеяться и шептать по лесу мельчайший дождь. Листва на березах была еще почти вся зелена, хотя заметно побледнела; лишь кое-где стояла одна, молоденькая, вся красная или вся золотая, и надобно было видеть, как она ярко вспыхивала на солнце, когда

¹ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. С. 103.

его лучи внезапно пробивались, скользя и пестрея, сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем» или «Я, признаюсь, не слишком люблю это дерево — осину — с ее бледно-лиловым стволом и серо-зеленой, металлической листвой»¹. Сколько разных эпитетов о цвете можно здесь увидеть: «нежный отблеск белого шелка», «загорались червонным золотом» и другие. В.Д. Поленова называют художником, открывшим для русской пейзажной живописи чистый и яркий цвет, его называют одним из лучших художников-колористов. Именно В.Д. Поленов пропагандировал пленэрную живопись, привнесенную им в обучение в Московское училище, этюдность. Левитана, ученика Саврасова, а затем и Поленова, называют мастером тембровой живописи. Таким образом, художественный язык этих мастеров схож по своим средствам в создании пейзажных образов, замечательных по своей нюансированно разработанной колористической гамме.

Лирика осени в русской поэзии, в частности, Тургенева, передается на картине Левитана «Осенний день. Сокольники» (ил. 15), наполненная осенним тоскливым настроением и передающая чувство увядания природы в конце осени². В первую очередь, Левитана роднит с Тургеневым стремление к очеловечиванию природы. В этом смысле, Левитан связан с лучшими реалистическими традициями русской литературы не только в лице Тургенева, но и Гоголя, Толстого и Чехова³. А.Н. Бенуа, любивший творчество Левитана, писал о том, что художник в своем подходе к природе был близок Кольцову, Тургеневу и Тютчеву, а в чем-то даже превосходит их⁴.

С. Глаголь, один из первых, кто писал о Левитане, приравнивает левитановский пейзаж к тургеньским пейзажным образам; более того, он полагает, что «Даже охлаждение к Левитану похоже на охлаждение к

¹ Тургенев И.С. Записки охотника. М., 2008. С. 120.

² Петров В. Исаак Левитан. М., 2000. С. 9.

³ Федоров-Давыдов А.А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Искусство. №4, 1938. С. 83.

⁴ Бенуа. История русской живописи в XIX веке. С. 172.

Тургеневу, так как оно коснулось прежде всего стилистической стороны творчества»¹.

Один из предложенных критериев - сходство в мотиве. Так, любимый мотив в это время многими художниками и писателями, в т.ч. Левитаном и Тургеневым, – переходные состояния природы В «Записках охотника» часто встречаются подобные описания: «Вы ждете. Внутренность леса постепенно темнеет; алый свет вечерней зари медленно скользит по корням и стволам деревьев, поднимается всё выше и выше, переходит от нижних, почти еще голых, веток к неподвижным, засыпающим верхушкам... Вот и самые верхушки потускнели; румяное небо синеет»². «Вечер. Дорога в лесу» (ил. 16) Левитана: закат, последние лучи солнца еще отражаются на верхних ветках деревьев. Подобных пейзажей у Левитана много, но представленный выше можно назвать почти что иллюстрацией к тургеневскому.

Тенденция к переходным изображениям природы роднит Тургенева прежде всего с Ф.А. Васильевым. Пигарев полагает, что именно Васильев в наибольшей степени напоминает Тургенева лиризмом, обобщенностью, поэтичностью образов природы³.

А.А. Федоров-Давыдов, являющийся одним из основных исследователей творчества Левитана, также пишет о тургеневских мотивах в пейзажах Левитана. Так, описывая картину «Сумерки» (ил.17), Федоров-Давыдов пишет, что в этом застывшем пейзаже заключена какая-то особая невидимая собственная жизнь природы и сама тишина. Этот мотив «слышимой тишины», как утверждает Федоров-Давыдов, Левитан берет у Тургенева⁴.

В отличие от Поленова, Левитан, вероятно, не был знаком или дружен с Тургеневым. Однако есть другие моменты в их мировоззрении, объединяющие их и отображающиеся в их творчестве. Известно, что Левитан

¹ Глаголь С. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., 1913. С. 6.

² Тургенев И.С. Записки охотника. С. 7.

³ Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 105.

⁴ Федоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860-1900. М., 1976. С.269.

любил охотиться, у него была своя охотничья собака Веста. Тургенев в «Записках охотника» пишет: «Охота с ружьем и собакой прекрасна сама по себе¹». Таким образом, Тургенев говорит, что именно охотник может испытать отрадное чувство прогулки по заре, именно охотник может полюбить природу.. Сразу вспоминается одна из первых картин Левитана «Осень. Охотник» (ил. 18), где природа отображает меланхоличный образ охотника с собакой.

Для пейзажей Тургенева конца 40-50-ых годов характерна точность и пластичность конкретной детали, внимание к цветовым изменениям, что роднит его с Поленовым. Произведения писателя 70-ых годов предлагают более обобщенный пейзаж, написанный «широкими мазками, с учетом непосредственности первого впечатления»², в чем он схож скорее с Левитаном, который также к концу своего художественного пути приходит к обобщению визуального восприятия.

¹ Тургенев И.С. Записки охотника. С. 7.

² Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. С. 84-85.

Глава III. Чеховские мотивы у И.И. Левитана

По мнению О.М. Добровольского, исследователя творчества Саврасова, пейзажи Саврасова, учителя Левитана, были более близки тургеневским описаниям природы, чем пейзажи Левитана, в то время как левитановские пейзажи родственны описаниям природы у Чехова¹. А.Н. Бенуа, однако, пишет, что Левитан создал в живописи достойные иллюстрации и к чудесной поэзии Пушкина, Гоголя, Тургенева и Тютчева². Так, например, сюжет картины «У омута» (ил.19) навеян мотивами пушкинской «Русалки»³. А.И. Кузьмин полагает, что картины Левитана близки пейзажам Л.Н. Толстого⁴.

О дружбе Левитана и Чехова было сказано много, в частности, большую часть своей монографии А.М. Турков посвящает взаимоотношениям Левитана и Чехова⁵. Особенно сблизились они летом 1885 года в Бабкине. Близки они были по своему мироощущению: Чехов воспевал простоту в природе в своих рассказах, а Левитан в пейзаже. Левитан восхищался описаниями природы в рассказах Чехова, а Чехов называл подмосковную природу «левитанистой»: «Каждый сучок кричит и просится, чтобы его написал Левитан»⁶, а в одном из писем Чехова есть такие слова: «Природа здесь гораздо левитанистей, чем у вас»⁷. К несчастью, множество писем великого писателя было сожжено по велению Левитана, когда он был уже при смерти⁸.

На известной картине «Над вечным покоем» (ил.20), в образе хмурой природы передаются «переживания многих представителей русской интеллигенции в эпоху реакции», а «выраженные в картине эмоции были

¹ Добровольский О.М. Саврасов. М., 1983. С. 199.

² Богемская А.Н. Указ. соч. С. 92.

³ Сергеев А.А. Этюды о художниках. М., 2006. С. 44.

⁴ Кузьмин А.И. Лев Толстой и русские художники // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 181.

⁵ Турков А.М. Левитан. М., 1974.

⁶ Петров В. Указ. соч. С. 20.

⁷ Дятлева Г.В. Мастера пейзажа. М., 2002. С. 250.

⁸ Пророкова С. Левитан. М., 1960. С. 5.

близки настроению многих героев А.Чехова»¹. Особенно близки чеховским рассказам картины Левитана конца века, где у Чехова пошлости и мелочности противостоит красота, бесконечность природы, прославляемая так же и Левитаном, о чем пишет В. Петров в своей монографии о Левитане². Полярное мнение высказывает С.С. Вермель, считающий, что беспросветный пессимизм Чехова не находил отклика в душе Левитана³.

«Степь», принесшая Чехову известность, изобилует описаниями природы. В этой повести можно обнаружить великое множество различных мотивов и образов, поэтому в данной работе будет рассмотрено именно это произведение Чехова.

Так, Чехов обращается к образу собственно степи, равнины: «расстилалась уже широкая, бесконечная равнина...⁴», причем зачастую этот образ дается в серой гамме: «обманутая степь приняла свой унылый июльский вид. Трава поникла, жизнь замерла... Сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля — всё, побуревшее от зноя, рыжее и полумертвое...»⁵. Левитан в своих пейзажах дает «большие» образы, часто используя взгляд сверху, чтобы как можно более выразительно передать панорамность, широту и бесконечность. Однако к образу именно равнины Левитан обращается редко. «Владимирка» (ил.21), шедевр Левитана, в данном случае является скорее исключением в контексте выбора мотива. Образ дороги безусловно часто фигурирует в пейзажах Левитана, но не дается с такой композицией, которая разворачивается как в глубину, так и в ширь. С картиной Левитана перекликается и образ дороги, созданный Чеховым в «Степи»: «то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен... Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор?»⁶.

¹ Комарова И.И., Железнова Н.Л. Указ. соч. С. 256.

² Петров В. Указ. соч. С. 42.

³ Вермель С.С. Исаак Ильич Левитан и его творчество. СПб., 1902. С. 19.

⁴ Чехов А.П. Степь. История одной поездки // Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. М., 1977. С. 16.

⁵ Там же. С. 16.

⁶ Там же. С. 48.

И Чехов, и Левитан часто обращаются к ночному пейзажу, к изображению природы, освещенной лунным светом. У Левитана в таких пейзажах часто преобладает монотонный, темный серый, синий или коричневатый колорит, художник почти всегда создает атмосферу унылую и даже мрачную. Среди таких картин можно назвать: Лунный пейзаж (ил. 22), Лунная ночь. Деревня (ил. 23), Лунная ночь. Большая дорога (ил. 24), Сумерки (ил.17) и другие. В «Степи» Чехова также часто фигурирует лунный пейзаж: «когда восходит луна, ночь становится бледной и томной. Мглы как не бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел...¹», «Луна взошла сильно багровая и хмурая, точно больная...², «Лунный свет затуманился, стал как будто грязнее³». Только в первом случае Чехов, как и Левитан, создает полноценный образ ночи. В остальных же пейзаж выполняет другую функцию – нагнетания атмосферы, передачи психологического состояния героев. В целом же, их образы перекликаются по создаваемой ими мрачной атмосфере.

Нельзя сказать, что тема, которая могла бы называться «Левитан и Чехов», изучена исчерпывающе. В историографии известно много работ, посвященных конкретно данной тематике: «Чехов и художники» А.Н.Подорольского, «Соприкосновение судеб. А.П.Чехов, И.И.Левитан» Ю.А.Королевой, «Братья А.П. и Н.П. Чеховы и И.И.Левитан» А.Н.Турунова, «Чехов и Левитан на Удомельской земле» Д.Л.Подушкова, «Чехов и Левитан» В.А.Прыткова и др. Такое многообразие литературы, посвященной данной проблеме объясняется прежде всего тем, что Чехов и Левитан являлись близкими друзьями, о чем свидетельствует множество источников. Дружба между столь известными деятелями искусств естественно порождает интерес к ней, к ее изучению, что особенно распространено среди литературоведов. Однако в этих работах нельзя найти подробного сопоставления произведений двух мастеров.

¹ Чехов А.П. Указ. соч. С. 46.

² Там же. С. 81.

³ Там же. С. 85.

Одна из наиболее крупных современных монографий о Чехове и Левитане – исследование Ю.А. Королевой, в которой автор ставит перед собой задачу проследить параллели их жизненного и творческого путей. В этой работе она отмечает, что Чехов сознательно отказался от тургеневского типа пейзажа, подробного и повествовательного, и создал новый, гораздо более обобщенный¹. В этом Чехов все-таки отходит в том числе от передвижнического пейзажного метода. Хотя и Левитан, особенно в конце своего творческого и жизненного пути соответственно, тоже стремился к обобщенным образам.

А.Н. Подорольский в своей книге также рассматривает отношения Чехова с разными художниками, в том числе с Левитаном. Однако и в данной работе встречаются лишь общие фразы о сходстве их творчества: отсутствие заграничных мотивов, независимость творческих взглядов, раздумья о смысле бытия, жажда жизни, ощущение ее глубоко тайного смысла². Все это дается без подкрепления каким-либо материалом.

Весьма интересным является сборник стихотворений современного поэта С.В. Шилова³. Автор посвятил великому художнику порядка двадцати стихотворений, каждое из которых названо в честь какой-либо знаменитой картины Левитана. Поэт описывает картину, передает свои впечатления. В данном случае мы имеем дело с прямым воздействием творчества художника на писателя. В сущности, перед нами еще одна интерпретация некоторых картин Левитана, воплощенная в поэзии, что также можно рассматривать в контексте интермедиальности.

¹ Королева Ю.А. Соприкосновение судеб: А.П. Чехов и И.И. Левитан. М., 2011. С. 70.

² Подорольский А.Н. Чехов и художники. М., 2013. С. 85-86.

³ Шилов С.В. Наш самый русский Исаак: Стихи. Иваново, 2010.

Заключение

Одним из основных результатов исследования можно назвать объединение и структурирование материала, так или иначе соприкасающегося с заданной темой. Так, в главе *Историография* кратко были рассмотрены немногочисленные работы, посвященные русскому пейзажу последней трети XIX века в контексте соприкосновения с другими искусствами, в том числе с литературой. В связи с этим был проведен анализ и общих работ, посвященных сравнению живописи и литературы, необходимый для создания общей картины взаимоотношений данных видов искусства.

Затем, перед проведением сравнительного анализа представилось актуальным предварительное изучение поставленной проблемы в контексте эпохи. Так, в главе *Специфика изобразительного и литературного пейзажа* были рассмотрены некоторые вопросы: проблема становления реалистического пейзажа в литературе и живописи; проблема взаимовлияния двух видов искусств в XIX века; причины отставания живописи от литературы; явление «литературной» живописи. Это позволило определить этапы становления определенного художественного видения природы как художниками, так и писателями. Разумеется, все перечисленные вопросы сами по себе являются весьма объемными, поэтому они были рассмотрены только в контексте заданной для данной работы темы. В этой же главе были представлены специфические средства живописи и литературы, на основе которых были выведены критерии для проведения сравнительного анализа. На их основе в практической части работы была проведена попытка сравнительного анализа произведений В.Д. Поленова, И.И. Левитана, И.С. Тургенева и, частично, А.П. Чехова. При этом, было отмечено: наличие или отсутствие знакомства и дружбы мастеров; присутствие какого-либо взаимовлияния; общность в мировоззрении; сходство творческого метода; связь мастеров с главенствующими в их время течениями в искусстве.

Проведение сравнительного анализа на материале произведений выше перечисленных художников и писателей значительно обогащает знания об их творчестве, творческом методе, позволяет находить и проводить более глубокие параллели. Все же, говоря о тургеневских мотивах или левитановских пейзажах, нельзя иметь в виду конкретное непосредственное влияние литературных произведений на живописные и наоборот. В данном случае, это являет собой скорее сходство в мотиве и создаваемой атмосфере. Таким образом, объединяющими мотивами в пейзажном творчестве Поленова, Левитана, Тургенева и Чехова можно назвать: простота мотива, национальный характер пейзажа, тенденция к изображению переходных состояний в жизни, в отдельных случаях – лиричность, поэтичность и интимность. Немаловажно и подтверждение общности в их творческом методе: стремление передать световоздушную среду, тяготение к обобщению форм или, наоборот, к нюансированию и максимальной подробности в разных случаях, создание акцента на колористической гамме пейзажа.

Кроме того, можно выделить следующие основные проблемы, выявленные в ходе работы над проведением сравнительного анализа:

1. Проблема собственно метода сравнительного анализа. В рамках какого метода следует проводить сравнительный анализ? Так, проведение подобного анализа представляется возможным в рамках интермедиального метода, начинающего стремительно распространяться в современном искусствоведении и литературоведении. Однако в рамках этого метода возможна лишь постановка подобной проблемы сравнительного анализа. Это объясняется прежде всего тем, что еще отсутствуют терминология, серьезные обобщающие труды: большинство исследователей, занимающихся интермедиальностью и интермедиальным методом, только начинают давать определения собственно интермедиальности, разводить это понятия с другими терминами, говорить об областях применения подобного метода, но не более.

2. Проблема возможности сравнительного анализа представляется наиболее важной для данного исследования. Спор о классификации разных видов искусства, их характеристиках и специфических средств, спор о проблеме временной и пространственной протяженности искусств, ведущийся с древних времен не представляется особенно значимым для проведения сравнительного анализа. Подобные границы обедняют создаваемые художником или писателем пейзажные или какие-либо другие образы. Литературный пейзаж в прозе и живописный пейзаж чаще всего несут различные функции – в этом заключается, возможно, их самое главное отличие, которое следует иметь в виду. Подвергать же сравнению необходимо именно итог в виде создаваемого художником или писателем образа природы. В данной работе был сделан акцент на несомненно имеющихся сходствах, несмотря на различия в определенных средствах создания образа.

3. Проблема целесообразности подобного сравнительного анализа. Изучая проблему сравнительного анализа на материале живописи и литературы последней трети XIX века, встает вопрос и об общих проблемах в методах изучения того или иного вида искусства. Выбор одного определенного подхода, формально-стилистического, биографического или какой-либо другого, ограничивает видение творчества, биографии, мировоззрения художника или писателя. В рамках сравнительного анализа возможно и применение интермедиального метода, что способствует обеспечению более глубокого познания какого-либо явления. Таким образом будет возможно комплексное изучение культуры в целом, отходя от изолированного изучения живописи, литературы, музыки, кино и других видов искусств.

Список использованной литературы и источников

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.
2. Альфонсов В.Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.-Л., 1966.
3. Аминева В.Р. Основы сравнительного и сопоставительного литературоведения: учеб. пособ. по спецкурсу для студентов специализации «Русский язык и литература в межнациональном общении». Казань, 2007.
4. Ассуирова Л.В., Сахарова Е.А. Возможности интегрированного подхода в деятельности образовательных учреждений // Поэтика интермедиальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по материалам Всеросс. интерактивного науч.-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 28-36.
5. Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусств XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 5-34.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
7. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.
8. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М., 1997.
9. Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории. М., 1992.
10. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 37. 2009. С. 20-26.
11. Вартанов А.С. О Соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 5-30.
12. Вермель С.С. Исаак Ильич Левитан и его творчество. СПб., 1902.

13. Герасимов Ю.К. От редакции // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 1-4.
14. Глаголь С. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., 1913.
15. Григорьев А.А. Сочинения. Вып. 10. Тургенев и его деятельность. М., 1915.
16. Григорьян К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 128-146.
17. Данилина Г.И. Интермедальность литературы в свете исторической поэтики // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. трудов / под ред. О.Н. Турышевой. Вып. 2. Екатеринбург, 2014. С. 7-15.
18. Двоеглазов В.В. Архетип благоразумного разбойника в русской литературе 19 века и иконография // Поэтика интермедальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по материалам Всеросс. интерактивного научно-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 49-60.
19. Державин Г.Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Сочинения Державина: в 9 т. Т. 7. СПб., 1872. С. 516-628.
20. Дмитриева Н.А. Ван Гог и литература // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 268-287.
21. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962.
22. Добровольский О.М. Саврасов. М., 1983.
23. Дятлева Г.В. Мастера пейзажа. М., 2002.
24. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М., 2000.
25. Ефимов А. Образная речь художественного произведения // Вопросы литературы. № 8. 1959. С. 91-108.

26. Зильберштейн И.С. «Выставка художника В.В. Верещагина»: Тургенев и художник В. Верещагин (по новонайденным материалам) / И.С. Зильберштейн // Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1. М., 1964.
27. Золотарева Л.Р. Взаимодействие изобразительного искусства и литературы // Вестник Карагандинского университета. Филология. № 1(57), 2010. С. 47-54.
28. Золотарёва Л.Р. Описание и анализ произведения искусства – эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия Алтайского государственного университета. № 2-1, 2012. С. 157-162.
29. Иоффе И.И. Избранное. Культура и стиль. М., 2010.
30. Иоффе И.И. Избранное. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М., 2010.
31. Каган М.С. Перспективы развития гуманитарных наук в XXI веке // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium», Выпуск 12 / К 80-летию профессора М.С. Кагана. С.9-15. Материалы международной научной конференции. СПб., 2001.
32. Комарова И.И., Железнова Н.Л. Художники: Краткий биографический словарь. М., 2003.
33. Копшицер М.И. Поленов. М., 2010.
34. Коровин К.А. . «То было давно...там...в России...»: Воспоминания, рассказы, письма в двух книгах. Т. 1. М., 2010.
35. Королева С. Василий Дмитриевич Поленов // Великие художники. № 31, 2010.
36. Королева Ю.А. Соприкосновение судеб: А.П. Чехов и И.И. Левитан. М., 2011.
37. Кузьмин А.И. Лев Толстой и русские художники // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 167-187.
38. Кузьмина Л.И. И.С.Тургенев и В.Д.Поленов // Русская литература. №2, 1971. С. 124-128.

39. Кузьмина Л.И. О пейзаже в литературе и живописи // Русская литература. №3. Л., 1973. С. 235-237.
40. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в II томах. Т 2 / Леонардо да Винчи; пер. А.А. Губера, В.П. Зубова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. М., Берлин, 2015.
41. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953.
42. Лихачев Д.С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 93-111.
43. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 31-65.
44. Манин В.С. Пейзажное творчество Поленова // Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX - первой четверти XX века: сб. материалов. / Отв. Ред. Э.В. Пастон. М., СПб., 2001. С. 60-73.
45. Маслова А.Г. Синтез искусств в творчестве Б.Л. Пастернака (поэтика повести Апеллесова черта) // Поэтика интермедиальности в современном культурном пространстве: литература, театр, кино, живопись: сб. ст. по материалам Всеросс. интерактивного научн-метод. семинара / под ред. Е.О. Галицких. Киров, 2012. С. 38-47.
46. Мещеряков В.П. Русская литература и изобразительное искусство 1840-1850-х годов // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 143-163.
47. Морозова В.И. Поленов и Тургенев // Спасский вестник. № 15. Тула, 2008. С. 140-145.

48. Наумкина Ю.А. Внутритекстовая связь литературы и живописи в филологическом образовании: Интегративный подход // Вестник Томского государственного университета. № 295. 2007. С. 36-39.
49. Носов С.Н. Проблема нравственного идеала в русской литературе и живописи второй половины XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века. Сб. науч. трудов / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 218-234.
50. Пастон Э.В. Василий Дмитриевич Поленов. Л., 1991.
51. Петров В. Исаак Левитан. М., 2000.
52. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966.
53. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1972.
54. Пискун Н.Д. «Искусствоведение – литературоведение»: к проблеме становления интегративных знаний // Культура. Наука. Творчество.: сб. науч. ст / под ред. В.Р. Языковича. Вып. 2. Минск, 2008. С. 635-641.
55. Подорольский А.Н. Чехов и художники. М., 2013.
56. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение. // Литература и живопись / под ред. А.Н. Иезуитова. Л., 1982. С. 66-92.
57. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
58. Себина Е.Н. Пейзаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины // под ред. Л.В. Чернец. М., 1999. С. 228-240.
59. Сергеев А.А. Этюды о художниках. М., 2006.
60. Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы современной культурологии. Том III: Культурная динамика / под ред. Д.Л. Спивак. СПб., 2008. С. 112-119.

61. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.
62. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Symposium», Выпуск 12 / К 80-летию профессора М.С. Кагана. Материалы международной научной конференции. СПб., 2001. С. 149-153.
63. Троицкий В.Ю. Романтический пейзаж в русской прозе и живописи 20-30-х годов XIX века // Русская литература и изобразительное искусство XVIII - начала XX века: сб. науч. тр. / под ред. Ю.К. Герасимова. Л., 1988. С. 96-118.
64. Тургенев И.С. Дворянское гнездо. М., 1967.
65. Тургенев И.С. Записки охотника. М., 2008.
66. Тургенев И.С. Отцы и дети. М., 2008.
67. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. М., 1978.
68. Турков А.М. Левитан. М., 1974.
69. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
70. Федоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан. Жизнь и творчество. 1860-1900. М., 1976.
71. Федоров-Давыдов А.А. Проблема пейзажа в творчестве Левитана // Искусство. № 4. 1938. С. 81-103.
72. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII-начала XX века. М., 1986.
73. Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи / Пер. С.П. Кондратьева. М.-Л., 1936.
74. Чехов А.П. Степь. История одной поездки // Чехов А.П. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 7. М., 1977.
75. Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки //

Известия Росс. гос. педаг. университета им. А.И. Герцена. № 108, 2009. С. 140-145.

76. Шеллинг. Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе / Ф.В. Шеллинг // Шеллинг Ф.В. Сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1989.

77. Шилов С.В. Наш самый русский Исаак: Стихи. Иваново, 2010.

78. Шиньев Е.П. Интермедальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова «Дар») // Аналитика культорологии. [электронное научное издание Тамбовского гос. ун-та им Г.Р. Державина]. Вып. 2(14), 2009. Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/> (дата обращения 15.02.16).

79. Юрова Т.В. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961.

Список иллюстраций

1. Поленов В.Д. Московский дворик. 1878. Х., м. 64,5 x 80,1. ГТГ.
2. Левитан И.И. Тихая обитель. 1890. Х., м. 87,5 x 108. ГТГ.
3. Поленов В.Д. Бабушкин сад. 1878. Х., м. 54,7 x 65. ГТГ.
4. Поленов В.Д. Заросший пруд. 1879. Х., м. 77 x 121, 8. ГТГ.
5. Левитан И.И. Солнечный день. У избы. 1898. Х., м. 81 x 107.
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.
6. Левитан И.И. В парке. Заброшенный пруд. 1880. Х., м. 44 x 62.
Астраханская картинная галерея имени П.М. Догадина.
7. Левитан И.И. На даче в сумерки. 1890-е. Х., м. 49 x 61. Ростовский кремль (музей-заповедник).
8. Левитан И.И. Солнечный день. Весна. 1876-1877. Х., м. 53 x 40, 7.
Частное собрание.
9. Левитан И.И. Деревня. Хотьково. 1890-е. Холст на картоне, м. 17 x 34,8. Тульский областной художественный музей.
10. Левитан И.И. Васильсурск. Деревенская панорама. 1887. Х., м. 18 x 29.
Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.
11. Поленов В.Д. Зима. Имоченцы. 1880. Х., м. 62,5 x 107,5. Киевский национальный музей русского искусства.
12. Поленов В.Д. Русская деревня. 1889. Х., м. 81 x 142. Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева.
13. Поленов В.Д. Дорога у деревни. 1877. Х., м. 24 x 34. Воронежский областной художественный музей.
14. Поленов В.Д. Деревня Тургенево. 1885. Х., м. 35,5 x 28,7.
Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.
15. Левитан И.И. Осенний день. Сокольники. 1879. Х., м. 63, 5 x 50. ГТГ.

- 16.Левитан И.И. Вечер. Дорога в лесу. 1881. Х., м. 32 х 40,1. ГТГ.
- 17.Левитан И.И. Сумерки. 1899. Картон, м. 50,5 х 74. ГТГ.
- 18.Левитан И.И. Осень. Охотник. 1880. Х., м. 93,8 х 68. Тверская областная картинная галерея.
- 19.Левитан И.И. У омута. 1892. Х., м. 150 х 209. ГТГ.
- 20.Левитан И.И. Над вечным покоем. 1894. Х., м. 150 х 206. ГТГ.
- 21.Левитан И.И. Владимирка. 1892. Х.,м. 79 х 123. ГТГ.
- 22.Левитан И.И. Лунный пейзаж. 1890-е. Х., м. 29 х 39,5. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера».
- 23.Левитан И.И. Лунная ночь. Деревня. 1897. Х., м. 60 х 90,5. ГРМ.
- 24.Левитан И.И. Лунная ночь. Большая дорога. 1897-1898. Х., м. 83 х 87. ГТГ.

Иллюстрации



Ил. 1. Поленов В.Д. Московский дворик. 1878. ГТГ.



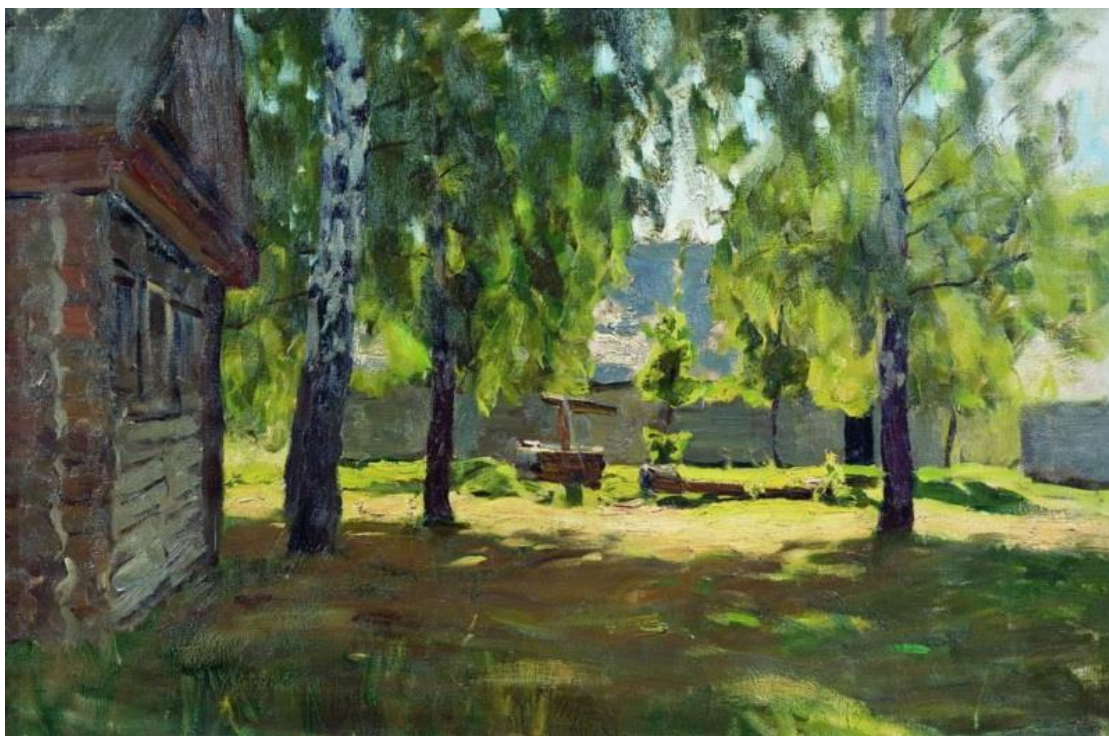
Ил. 2. Левитан И.И. Тихая обитель. 1890. ГТГ.



Ил. 3. Поленов В.Д. Бабушкин сад. 1878.ГТГ.



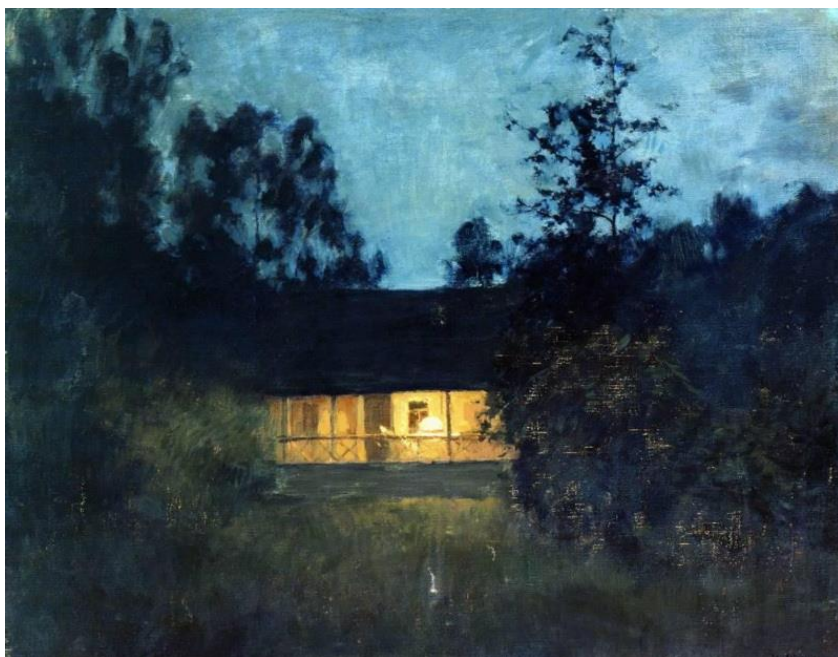
Ил. 4. Поленов В.Д. Заросший пруд. 1879. ГТГ.



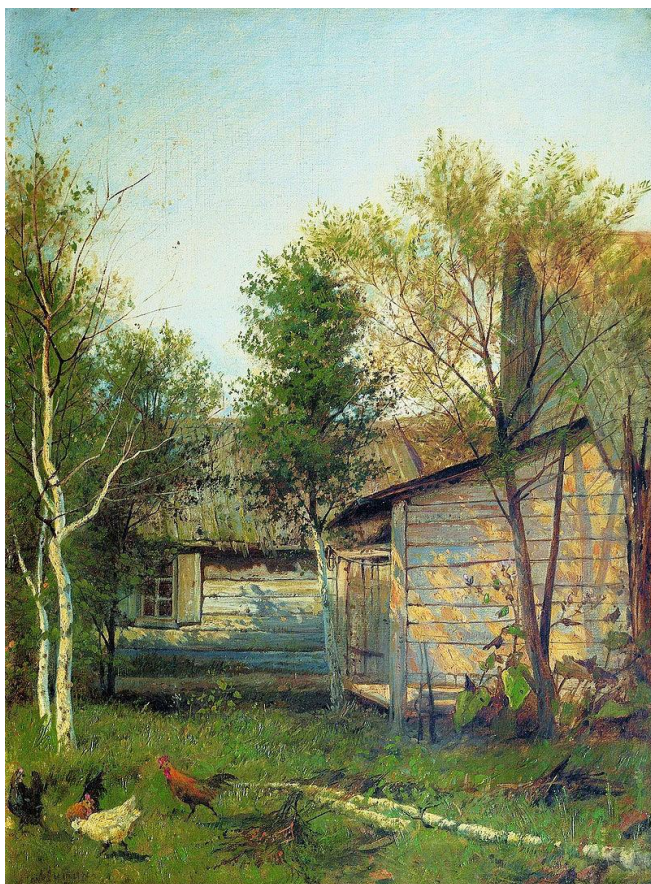
Ил. 5. Левитан И.И. Солнечный день. У избы. 1898. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.



Ил. 6. Левитан И.И. В парке. Зброшенны пруд. 1880. Астраханская картинная галерея имени П.М. Догадина.



Ил. 7. Левитан И.И. На даче в сумерки. 1890-е. Ростовский кремль (музей-заповедник).



Ил. 8. Левитан И.И. Солнечный день. Весна. 1876-1877. Частное собрание.



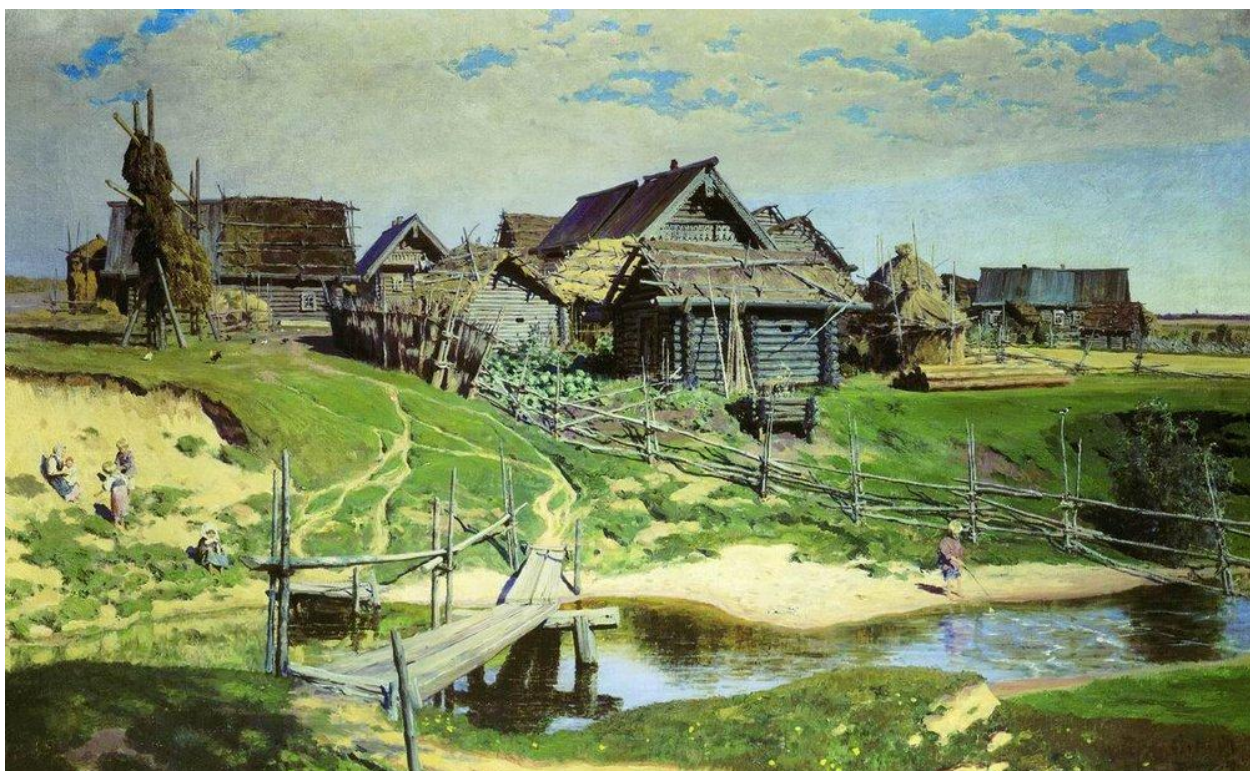
Ил. 9. Левитан И.И. Деревня. Хотьково. 1890-е. Тульский областной художественный музей.



Ил. 10. Левитан И.И. Васильсурск. Деревенская панорама. 1887. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.



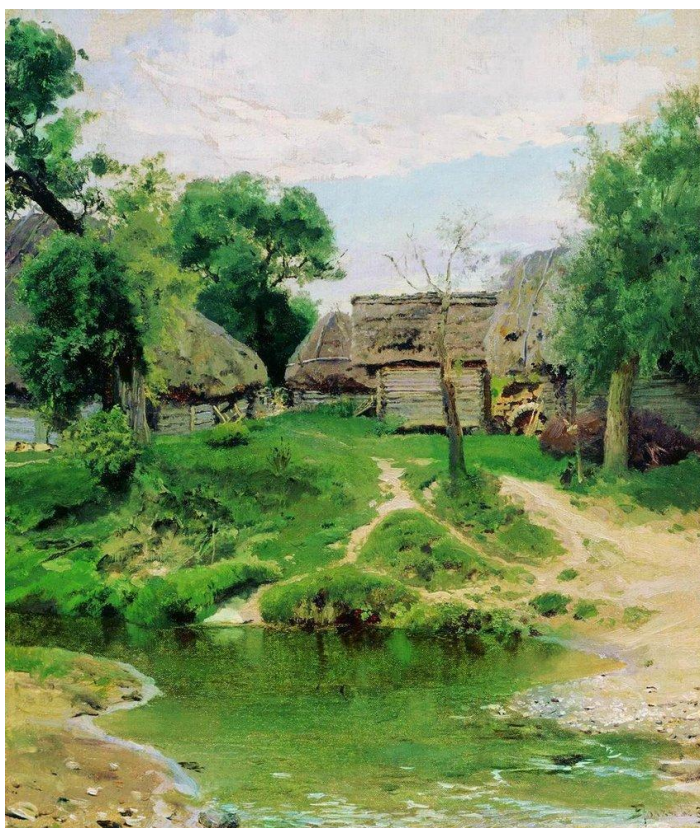
Ил. 11. Поленов В.Д. Зима. Имоченцы. 1880. Киевский национальный музей русского искусства.



Ил. 12. Поленов В.Д. Русская деревня. 1889. Саратовский художественный музей имени А.Н. Радищева.



Ил. 13. Поленов В.Д. Дорога у деревни. 1877. Воронежский областной художественный музей.



Ил. 14. Поленов В.Д. Деревня Тургенево. 1885. Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова.



Ил. 15. Левитан И.И. Осенний день. Сокольники. 1879. ГТГ.



Ил. 16. Левитан И.И. Вечер. Дорога в лесу. 1881. ГТГ.



Ил. 17. Левитан И.И. Сумерки. 1899. ГТГ.



Ил. 18. Левитан И.И. Осень. Охотник. 1880. Тверская областная картинная галерея.



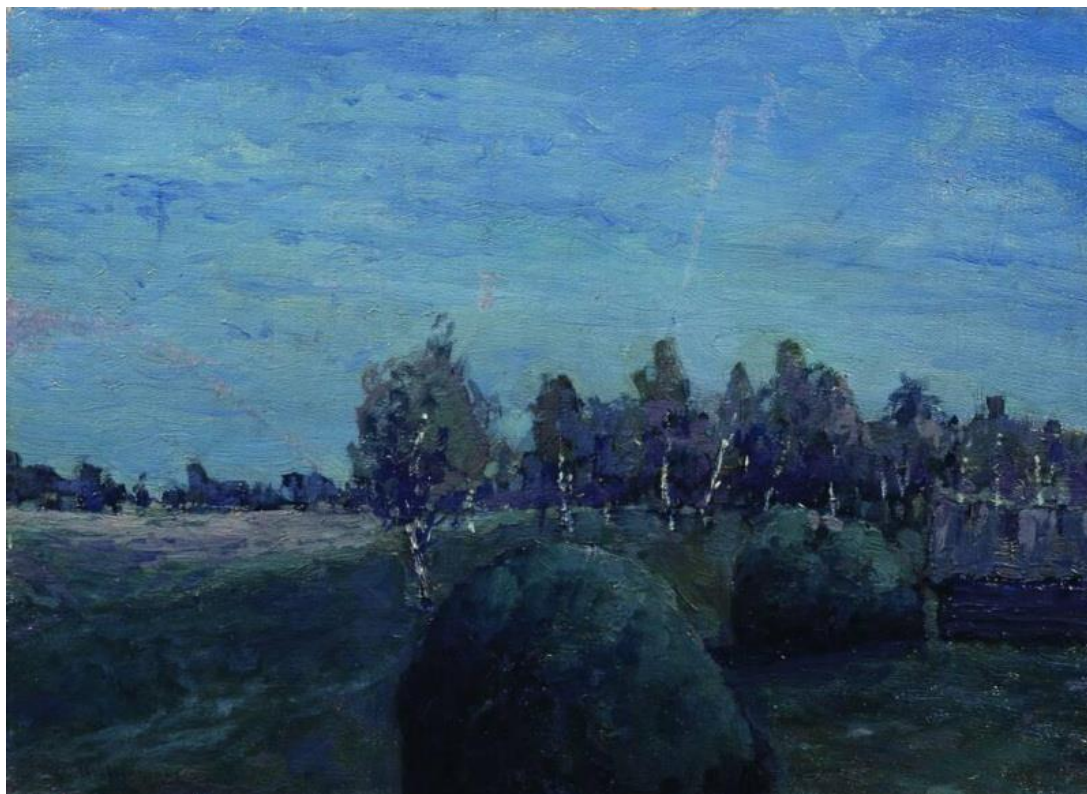
Ил. 19. Левитан И.И. У омута. 1892. ГТГ.



Ил. 20. Левитан И.И. Над вечным покоем. 1894. ГТГ.



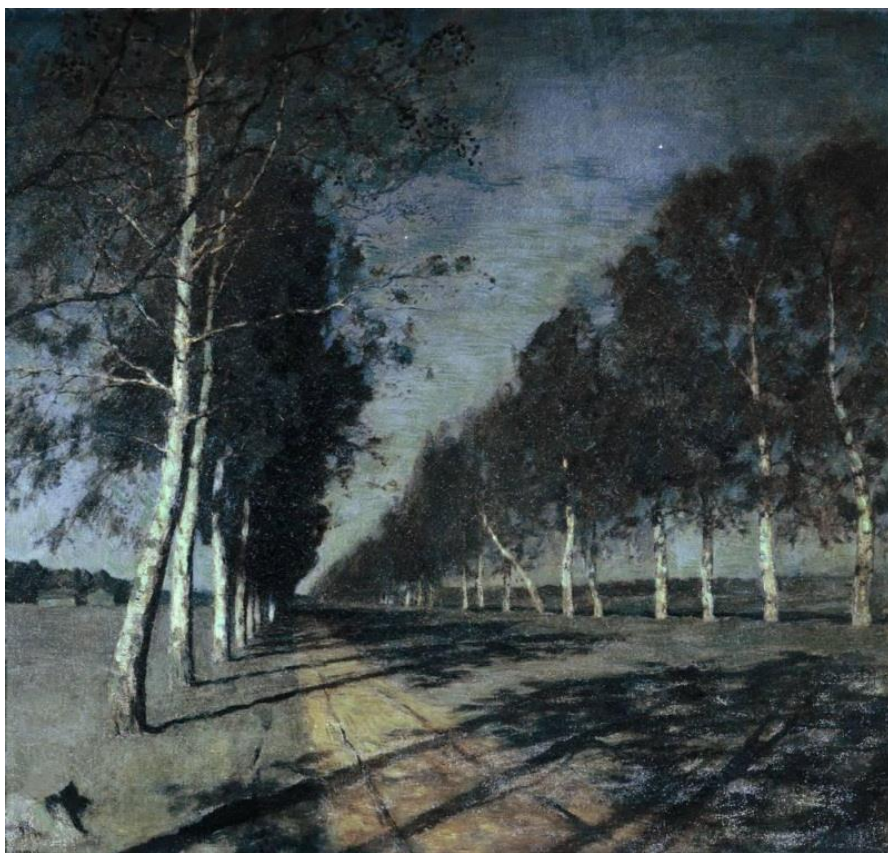
Ил. 21. Левитан И.И. Владимирка. 1892. ГТГ.



Ил. 22. Левитан И.И. Лунный пейзаж. 1890-е. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера».



Ил. 23. Левитан И.И. Лунная ночь. Деревня. 1897. ГРМ.



Ил. 24. Левитан И.И. Лунная ночь. Большая дорога. 1897-1898. ГТГ.